

IN-DEFINICIONES.

EL CAMPO ABIERTO DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES¹

Uncertainties. The Open Field of Research in the Arts

José Antonio Sánchez Martínez

Doctor en Filosofía y catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Resumen

Esta es una defensa de la investigación artística basada en la práctica, a partir de la indefinición y la redefinición de cuatro conceptos: *conocimiento, sujeto, comunicación y contexto*. De estas indefiniciones surgen otras cuatro categorías: *corporalidad, situación, proceso y compromiso*, sin las cuales no puede ser entendida la investigación en artes. En el texto se revisa este campo poniendo en cuestión concepciones simplistas de la investigación científica y de la práctica artística, y se proponen algunos modos en que su intersección abre la vía a un nuevo tipo de práctica académica.

Palabras clave: Investigación en artes, investigación universitaria, investigación científica, enseñanza de las artes, sujeto investigador

Abstract

This is a defense of artistic practice-based research, starting from the uncertainty and redefinition of four concepts: knowledge, subject, communication and context. From these uncertainties, four other categories arise: corporality, situation, process and commitment, without which research in the arts cannot be understood. In the text this field is reexamined, calling into question simplistic conceptions of scientific research and artistic practice, and some ways are proposed in which their intersection opens the road to a new type of academic practice.

Keywords: Research in arts, academic research, scientific research, arts education, researcher subject.

1. Este texto es resultado parcial del proyecto de investigación "Teatralidades disidentes" (HAR2012-34075), financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Gobierno de España, con la colaboración del Museo Reina Sofía. En este escrito se reelaboran y amplía dos trabajos previos realizados en colaboración: Victoria Pérez Royo, José A. Sánchez y Cristina Blanco, In-definitions. Forschung in den performativen Künsten. En Peters, Sibylle (Hg.), *Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft* (pp. 23-45). Bielefeld: Transcript, 2013, y José A. Sánchez y Victoria Pérez Royo, La investigación en artes escénicas, *Cairon. Revista de estudios de danza*, 2010, (13), 5-15.

Mi agradecimiento a Victoria y a Cristina, así como a otros investigadores-artistas colaboradores de arte, cuyo trabajo ha servido de soporte a estas reflexiones. Mi agradecimiento igualmente a Ana María, Lina María, Eduardo, Luis Carlos, Adriana y Duván, por su apoyo durante mi estancia en Medellín.

Si indagamos acerca de la investigación en artes que se realiza en el ámbito universitario, es primordial que se la diferencie de otros modos de investigar que se pueden desarrollar en los contextos de las facultades de artes. Pero no nos interesa la investigación *sobre* las artes, porque esta trazó caminos hace décadas, los borró, y los volvió a dibujar; además, existen muchos modelos y propuestas metodológicas contrastables y cuestionables. Sin embargo, no se quiere decir que sea fácil realizar una buena investigación sobre artes.

Se entiende aquí que la investigación *en* artes es la que realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística. Quienes no tienen esta dedicación principal pueden optar entre hacer investigación *sobre* el arte o *con* el arte. Con el tiempo, un investigador sin práctica artística previa puede llegar a verse habilitado para desarrollar una investigación en artes, de manera individual o colectiva.

A partir de lo anterior, indicamos una serie de definiciones que se pretenden in-definir en el desarrollo de este trabajo. Como todas las afirmaciones tajantes, también estas pueden ser examinadas críticamente. Por ello, consideramos que lo importante no son las definiciones en sí, sino las consecuencias y el desarrollo de tales afirmaciones.

1. La investigación en artes es un proceso de conocimiento. Y esto se debe a que la presentación pública de un proceso artístico forma parte del proceso, pero no es idéntica al proceso y, por tanto, no resume el conocimiento construido. En este sentido, tiempo, subjetividad y experiencia son inherentes al conocimiento artístico.
2. El proceso de conocimiento es realizado por un sujeto corporal e *interesado*. De esta manera, el sujeto de la investigación en artes no necesariamente es un individuo, y en tanto es algo más o algo menos que individuo, puede contribuir a y participar en el saber.
3. Los procesos de investigación son comunicables. Lo incomunicable es irrelevante desde el punto de vista de la investigación. Pero la comunicación del proceso no agota el sentido de la práctica artística que lo sustenta, lo que implica que la comunicación no puede quedar reducida al ámbito privado de la investigación.
4. La comunicación o la comunicabilidad de los procesos y las prácticas artísticas ha llegado a garantizar un equilibrio entre la eficacia externa, referida a la comunicación de temáticas de conocimiento, y la coherencia interna de la propia práctica. De ahí que la palabra escrita, sin duda, es uno de los medios más eficaces de comunicación de los procesos y de las prácticas, pero no siempre es coherente con dimensiones del proceso a comunicar.

5. La investigación en artes es, ella misma, parte de un proceso de transformación cultural. Los procesos de investigación se sostienen en un tiempo y en un espacio, pero la práctica artística que sostiene esos procesos aspira siempre a una transformación simbólica global.
6. La investigación en artes se presenta como una alternativa frente a otras inscripciones sociales, como el circuito comercial o institucional que se basa en la producción de mercancías y marcas. De esta manera, la investigación en artes puede constituir un espacio de trabajo autónomo, aunque también puede caer en el riesgo de conformar otro circuito paralelo y ser asimilado por mecanismos de carácter no comercial, a pesar de ser productivos para el capitalismo cognitivo. La investigación en artes solo constituye una resistencia si su contexto de realización genera alternativas frente a instancias políticas o instancias económicas.

Proceso y conocimiento

La práctica artística es temporal, no es estática, sino dinámica; no es simultánea, sino procesual. El campo de la investigación artística es el proceso de creación y la investigación será tanto más interesante cuanto mayor sea el grado en que el proceso desborde su concreción en un resultado particular. Cualquier artista, cualquier escritor e, incluso, cualquier científico, sabe que lo que se presenta como resultado (una obra de arte, una conferencia, una pieza de danza) es siempre un corte tras un proceso de crecimiento, articulación, selección y eliminación. Lo que se elimina, lo que no se articula, también forma parte del proceso de investigación, tienen incidencia en la construcción del saber. Además, puede reaparecer en otros lugares tanto de la práctica artística como de la práctica social. Por ello, una obra de arte o una conferencia nunca pueden contener y dar cuenta de todos los aspectos del proceso, no pueden ofrecer todo el conocimiento y mucho menos todo el saber en su mera formalización o realización. Pero no por ello son diferentes del proceso; son parte del proceso e, incluso, el propio ejercicio de la presentación puede ser considerado como investigación.

Una presentación será parte de una investigación cuando sea una presentación viva, es decir, cuando el sujeto (individual o colectivo) de la presentación se deje afectar por la misma y esté dispuesto a rearticular sus proposiciones en función del tiempo presente. Por el contrario, cuando la presentación se repite como un objeto cerrado (una puesta en escena o coreografía fijadas), inmune al tiempo y a la situación presente, deja de formar parte de la investigación.

De esta reflexión surgen las siguientes propuestas:

1. Se propone concebir la investigación como un proceso que trasciende los resultados puntuales.
2. La investigación no concluye en la presentación de un producto, sino en la adquisición de conocimiento a partir de la práctica.
3. Los formatos disciplinares no son los únicos ámbitos donde una investigación en artes puede tener lugar: una exposición no es el único formato para un artista visual, o una puesta en escena el único formato para un artista escénico. Una acción, un libro, una conferencia o una pieza duracional podrían ser formatos válidos si en ellos se plasma el conocimiento surgido de la práctica.

En el ámbito de la investigación tendemos a hacer una distinción tajante entre las ciencias experimentales y las ciencias humanas, que se agudiza cuando consideramos la distinción entre las ciencias y las artes. Sin embargo, podría ser que tal distinción no tenga tantos fundamentos, como sí observar desde el mero sentido común. En este sentido, habría que pensar si lo que supuestamente define la objetividad y la excelencia de la ciencia no es más que un mito que el pensamiento crítico insertó en el ámbito de las artes. ¿Acaso el concepto de “verdad” no fue puesto en crisis al mismo tiempo que la noción de “belleza”? Si aceptamos que la práctica artística ya no está regida por la producción de belleza, ¿por qué hemos de pensar que la ciencia está regida por la producción de “verdad”?

Bruno Latour apuntó, en 1998, que el mundo de la ciencia estaba siendo sustituido por el mundo de la investigación.

Science is supposed to be cold, straight, and detached; research is warm, involving, and risky. Science puts an end to the vagaries of human disputes; research creates controversies. Science produces objectivity by escaping as much as possible from the shackles of ideology, passions, and emotions; research feeds on all of those to render objects of inquiry familiar (1998: 208).

Aquí el interés de Latour es político. Trata de borrar una idea de la ciencia como ente político dominante que establece lo que es verdadero y falso al margen de la sociedad para la que trabaja. La confluencia que Latour creía percibir en el final del siglo xx entre ciencia y sociedad animaba a pensar en la muerte de la ciencia como institución alejada de los problemas de la colectividad y el renacer de la misma en forma de investigación. La investigación, escribía Latour, ya no

[...] entra en una sociedad caótica para poner orden en ella, para simplificar su composición y para poner fin a las controversias. Entra para añadir ingredientes nuevos e inciertos al resto de ingredientes que componen los experimentos colectivos. Cuando los científicos añaden sus descubrimientos a la mezcla, no ponen fin a la política, añaden nuevos ingredientes al proceso colectivo (1998: 208).

Por su parte, Sybille Peters lo interpreta de la siguiente manera: la formación de una disciplina científica produce una restricción del saber a una comunidad. El reto es democratizar la comprensión de la investigación. Pero, ¿cómo iniciar procesos de investigación del que formen parte todos los miembros de una comunidad? (Peters, 2013: 12). Habrá que ser cuidadosos sobre cómo concebimos la investigación en artes, para no caer ni en una tentativa de construir una “ciencia” a la antigua usanza, ni tampoco “laboratorios” privados al margen de la colectividad.

Antes que Latour, Paul Feyerabend había tratado de borrar esa antigua idea de la ciencia, especialmente del método científico, el gran fetiche de los nuevos investigadores. En la introducción a su *Tratado contra el método*, Feyerabend sostenía: “Science is an essentially anarchic enterprise: theoretical anarchism is more humanitarian and more likely to encourage progress than its law-and-order alternatives” (1993: 9). De lo que se trata es de negar la existencia de un método científico o de una episteme científica universal. Esto no implica el relativismo, el “todo vale”. Se trata, más bien, de una contextualización de los métodos científicos. Por una parte, Feyerabend humaniza la ciencia al observar que en la investigación científica intervienen elementos no racionales que tienen que ver con el contexto social y económico, y con el ámbito personal de los científicos. Por otra, la investigación tiene la forma de una exploración, en la que un repertorio de métodos está disponible. En ese sentido, no hay una metodología racional, sino que hay una historia de la metodología que provee de un repertorio de métodos para el uso.

Feyerabend propone, como alternativa al método, una *teoría del error*: una especie de manual práctico de casos que facilitan la investigación basándose en experiencias anteriores. La idea básica es, entonces, que la metodología es algo que tiene sentido en función de su potencialidad de uso y de la eficacia del uso de los métodos. Y no por una fundamentación racional o una legitimación universal de los métodos. El anarquismo epistemológico no implica la ausencia de metodología, sino una crítica de la absolutización de ciertos métodos o posiciones dogmáticas desde el interior de un paradigma científico.

La propuesta de Feyerabend se completa con la afirmación de la carga teórica de los acontecimientos, de los hechos o de las observaciones. La idea de que ninguna observación o ninguna experiencia es posible al margen de la teoría, que toda observación comporta una teoría, es decir, que no existe una experiencia neutra, que no existe una realidad observable o una observación de la realidad sin una teoría previa de esa realidad, podría pensarse como desafortunada. Esto quiere decir que no hay distintas teorías que explican los mismos fenómenos, sino que distintas teorías hablan o explican distintos fenómenos, aunque tengan el mismo nombre. De aquí se deduce la *inconmensurabilidad* entre las diferentes teorías, lo que determina que no se puedan comparar; lo que implica que cada teoría construye su propio dominio o campo conceptual, y que no se puede valorar, juzgar o cuestionar una teoría con los conceptos o los principios de otra.

Finalmente, Feyerabend insiste en la importancia de la práctica y en la importancia del uso de estas prácticas. Las teorías son necesarias para abordar la práctica, porque sin teoría no hay comprensión de la realidad; pero la teoría no es más que una especie de mapa, una guía, no una clausura de la realidad. Lo que debemos considerar es el uso que se da a la teoría. Esta, por sí misma, es inútil, del mismo modo que los métodos son inútiles si no hay un uso adecuado y contextualizado de los métodos y las teorías (Suárez, 2008).

¿Cuáles son las consecuencias de esta propuesta de Feyerabend para la investigación artística? Parece que, en la teoría del error, Feyerabend propone una idea que es muy familiar al arte y que tiene que ver con la enseñanza del viejo taller. Y esto es lo contrario de lo que ha intentado hacer la investigación humanística en los últimos años: alejarse del taller. Podríamos pensar que la comunicación global nos permite abstraer o inmaterializar el taller artístico, pero no para convertir el arte en una actividad puramente teórica, sino más bien para volver al ámbito de las tácticas y a una reconsideración de la historia del arte como historia de los talleres artísticos, que permita a los nuevos artistas acceder a un repertorio de problemas, errores y soluciones, siempre contextualizados y, por tanto, inaplicables de la misma manera. Y esto nos conduce a la función de la teoría, pero sobre todo la historia en relación con la práctica artística. Cómo la historia deja de ser una historia monumental para convertirse en una historia de los usos y contextos.

De aquí se deriva nuestra propuesta de llamar *saber* al conocimiento artístico. Este saber está depositado en las obras de los artistas, pero no en las obras concebidas como obras maestras, en las que se admira su formato espectacular, sino en los momentos, acontecimientos y procesos de la investigación susceptibles de ser compartidos.

El sujeto investigador

La *subjetividad* es inseparable de la investigación artística. Esto podría establecer una diferencia notable con la investigación en ciencias experimentales, donde la ganancia de conocimiento aparece asociada a la objetividad. Sin embargo, en el ámbito de las ciencias sociales, *la objetividad* es un concepto cuestionado desde hace años, y diferentes autores han propuesto concepciones alternativas del sujeto investigador. Una de las propuestas más interesantes es, sin duda, de la pensadora feminista Donna Haraway y su concepto de *conocimientos situados* (1995).

La idea de conocimientos situados surge de la denuncia de la supuesta objetividad e imparcialidad de la ciencia, justificada en principios de poder masculinos. Allí se plantea la necesidad de una legitimación de los discursos feministas como discursos encarnados, como afirmación de *la parcialidad*. Esta no es relativismo, es una búsqueda de la objetividad desde el reconocimiento de la posición del investigador, y del contexto en el que se inscribe. El relativismo es lo propio del no compromiso, del pensamiento itinerante, que se puede situar en cualquier lugar. Frente al relativismo (estar en cualquier lugar) y la objetividad (estar en ningún lugar), Haraway propone los conocimientos situados, en los que se asume la parcialidad y, por tanto, la necesidad y la posibilidad de conversar con los otros para alcanzar la objetividad.

De aquí se derivan condiciones importantes para el trabajo artístico y, especialmente, para el trabajo en artes escénicas.

1. Los conocimientos situados exigen sujetos investigadores in-corporados, investigadoras que no olviden su propio cuerpo, sino que lo hagan explícito e incluso lo pongan en juego. En "How to talk about the body", Bruno Latour (2004) mostró cómo cualquier conocimiento sobre la realidad es, al mismo tiempo, una ganancia del cuerpo. En este sentido, el cuerpo debe ser entrenado para ser afectado por la realidad y, a la vez, transforma, en su capacidad de ser afectado, a la realidad. El sujeto investigador es alguien que trabaja sobre su propio cuerpo, idea que desarrolló la teórica de la danza Susan Leigh Foster en su "Manifiesto para cuerpos muertos y móviles":

Solíamos fingir que el cuerpo no participaba, que permanecía mudo y quieto mientras la mente pensaba. Imaginábamos incluso que el pensamiento, una vez concebido, se transfería sin esfuerzo a la página mediante un cuerpo cuya función natural como instrumento facilitaba la pluma. [...] Un cuerpo, tanto si está sentado escribiendo como si está de pie pensando o de paseo y hablando o corriendo y gritando a la vez, es una escritura corporal (2013: 15).

2. La búsqueda de la objetividad solo puede darse en el encuentro, en la comunicación de procesos y en la conversación sobre ellos. Richard Rorty (1979: 377) había descrito la tarea de la filosofía a lo largo de la historia como el empeño por mantener activa una conversación. Los investigadores son conversadores en el ámbito de su propia disciplina, pero también fuera de ella. La conversación tiene esta ventaja frente a otros discursos: que puede saltar de un lugar a otro, y que la voz de los expertos se puede ver retada o reforzada por la voz de los no expertos. Y en una conversación, la especialización es siempre momentánea: depende del tema y de su evolución.
3. El investigador raramente es un trabajador solitario; de manera continua busca medios para vincularse localmente y para vincularse a otros artistas en su proceso de investigación.

Comunicabilidad de los procesos

Es cierto que no se puede enseñar la habilidad poética. Esto no quiere decir que el arte sea un misterio. El arte no existe: existe lo artístico, lo poético (Dewey, 2008: 259). Y diferentes subjetividades se aproximan, se apropian, producen lo poético de maneras diversas. Que no se pueda enseñar la habilidad para generar lo poético no implica que no se puedan comunicar y enseñar los procedimientos propios de la práctica artística. Pero no solo las técnicas, también los procedimientos internos, los procesos de imaginación, asociación, desarrollo o deriva.

La primera condición para ello es el abandono del paradigma del genio, combatido a lo largo del siglo xx y, sin embargo, aún persistente en la comprensión del mundo artístico y en la autocomprensión de los artistas como ajenos a las reglas. El recurso a la intuición, a la analogía, a la resonancia o al disparate sitúan en muchos casos al artista, como propuso Schopenhauer, “al margen del principio de causalidad” (1981), pero no por ello le liberan de toda regla ni le hacen inmune a la recepción crítica de su trabajo o a la reelaboración intuitiva de su propuesta. Es innegable que existen artistas “brillantes”, capaces de hallazgos o atrevimientos inimaginables para la mayoría de sus colegas. Pero tal capacidad (siempre relativa, nunca sustancial) no les otorga un estatus diferenciado, no les coloca fuera del sistema, sino en un lugar relevante, muy visible, del sistema. Ni siquiera ellos escapan al entramado en el que tiene lugar y circula la producción artística.

Podríamos pensar que uno de los objetivos de los programas de arte-investigación es facultar a los artistas para que se autolegitimen. Y la autolegitimación pasa por devolver las artes al lugar de donde fueron expulsadas,

cuando en el siglo xvi la introducción del método científico estableció una diferencia entre las artes, carentes de discurso, y las ciencias, dotadas de él. Immanuel Kant concretó esta diferencia en las figuras del prestidigitador y el equilibrista: el primero es dueño de un saber, hace y al mismo tiempo conoce los mecanismos de su hacer y las razones por los que esos mecanismos funcionan; el segundo, en cambio, practica un arte, pero no es dueño de un saber; además, es incapaz de explicar por qué se mantiene en equilibrio. La imagen propuesta por Kant es interesante, porque remite directamente a un saber del cuerpo, y esto es algo que puede ser productivo en nuestra discusión (De Certeau, 1990: 114).

Julio Cortázar planteó literariamente esta cuestión en su narración “El perseguidor” (2005). Aquí se contraponen la figura del artista (Johnny), en este caso músico y que sabe tocar muy bien el saxo, pero que no sabe hablar sobre su propia práctica (y que además es un desastre en su vida práctica), a la figura del crítico (Bruno), que es capaz de explicar muy bien las principales aportaciones de Johnny al *jazz* contemporáneo y defender la relevancia de su figura. Podemos imaginar que el libro que escribe Bruno correspondería al modelo de una tesis clásica, una investigación “sobre” un artista. Sirve en parte para promocionar o legitimar al músico o al estilo de música que representa, o bien invita a habitar una experiencia ausente (o intermitente); aporta conocimiento sobre el trabajo de un artista, pero no sobre la razón de su búsqueda, sobre aquello que hace de Johnny un “perseguidor” y le distingue como artista en relación con otros saxofonistas. Bruno no puede comprender esa razón porque a Johnny, en su búsqueda (*search*), se le va la vida, mientras que a Bruno, en su investigación (*research*), solo se le va la vida social.

Desde este punto de vista, el trabajo de Bruno aparece casi como un *entretenimiento* que acompaña la ausencia de la música y la ausencia del personaje (de aquí que Bruno íntimamente desee la muerte de Johnny, para que su libro esté completo y la realidad —la vida— no lo pueda contradecir). Eso sí, a diferencia de la búsqueda de Johnny, la investigación de Bruno ofrece resultados concretos y cuantificables.

Lo interesante de “El perseguidor” está, sin embargo, en la presencia de una tercera figura, que es la del propio Cortázar. A diferencia de Johnny, Cortázar no es “mudo”, él puede escribir y es capaz de elaborar una teoría sobre la narración en el interior de la propia narración. Pero el modo en que introduce la teoría es muy diferente al de su personaje Bruno: Cortázar no intenta explicar la música de Johnny, sino que busca ponerse en su lugar; juega con el tiempo, con los ritmos, con las voces, con las texturas del lenguaje. Sería un ejemplo práctico de investigación “con”. Cortázar, en vez de escribir un ensayo sobre Charlie Parker, escribió una narración que traduce algunas de las experiencias musicales que el propio autor tenía al exponerse a su música.

Cortázar, en cierto modo, pone en práctica lo que proponía John Cage: antes, la mejor crítica de un poema era un poema; ahora, la mejor crítica de un *happening* podría ser una pieza musical. Cage va más lejos: podría ser también “un experimento científico, o un viaje al Japón o también un viaje a un supermercado local” (1973: 56).

La investigación en contexto

Hemos partido de los conocimientos situados como paradigmas de la creación artística. Sin embargo, el circuito del arte sigue funcionando a escala global. La movilización global, lo sabemos, es una condición de nuestra alienación, toda vez que, en cuanto trabajadores globales, somos cómplices del sistema del capitalismo global. Pero al mismo tiempo podemos ser agentes de distorsión (Rancière, 1996), o mucho mejor, de infiltración poética (Rolnik, 2007). La movilización global es simultánea al énfasis en la interdisciplina. Si lo que tenemos, en términos de Latour (2004), es un “multiverso”, parece coherente pensar que el único modo de ampliar o articular el saber sobre el “multiverso” es con una “multidisciplina”.

Qué prefijo elegir: inter, multi, trans. Siguiendo a Sennett (2012), quizá podríamos proponer un nuevo principio, el de *co-disciplinas*. Agentes disciplinares que trabajan juntos, sin mezclarse. Cooperan sin mezclarse. En este caso, en el ámbito artístico, lo que funciona es la estrategia del contagio. Las colaboraciones no se pueden forzar, pero sí se pueden multiplicar las opciones de contagio. Para el ámbito disciplinar funciona lo mismo que para el ámbito social: no se trata de integrar para cancelar las diferencias entre unos y otros. Se trata de mostrar las diferencias para hacer posible la cooperación, donde surgirá el contagio, pero no la anulación de la diferencia.

Una antropóloga podría seguir siendo antropólogo, aunque se contagie de las problemáticas y de los procedimientos de los artistas. Y un artista debe seguir siendo artista y no convertirse en sociólogo, aunque se contagie de las problemáticas y de los procedimientos de los sociólogos. En algún momento, las discrepancias entre coreógrafas y filósofos deben ser tan visibles como las discrepancias entre historiadores y artistas visuales. En algún momento, los artistas se tienen que retirar a hablar con los artistas, y los filósofos con los filósofos. Pero lo más interesante surgirá siempre cuando los unos se expongan a los otros en la conciencia de sus diferencias y en la seguridad de sus potencialidades.

Retomando “*El perseguidor*”, podríamos imaginar un buen contexto de investigación que funcionaría como un dispositivo que confrontara a Johnnies

con Brunos para revolucionarlos como Julios. Está claro que en ese dispositivo no tendría cabida la experiencia que Johnny persigue. Sería, por otra parte, socialmente irresponsable animar a un estudiante hacia la desgracia personal, por más que en esa desgracia adivináramos una “búsqueda” intensa. Y, éticamente, sería asimismo inadmisiblemente encauzarles hacia formatos académicos aceptables en lo social, pero artísticamente irrelevantes y privados de experiencia. En el cuento de Cortázar, Johnny sabe cómo tocar el saxo y sabe que lo que hace produce emoción, experiencia, intensidad, pero no sabe por qué. El crítico intenta explicar lo que Johnny hace, pero en realidad no explica lo importante, porque lo importante, la experiencia de la búsqueda, es inexplicable. Cortázar reflexiona sobre su propia práctica al confrontarse a la búsqueda de Johnny, en compañía de Johnny. No es un texto reflexivo en un sentido autorreferencial, y esto es interesante. Aunque al mismo tiempo, el sentido de la narración no puede escapar a la circularidad, a la tensión que se crea entre las tres figuras.

Ese dar vueltas sin llegar necesariamente a ningún lugar predeterminado es una característica de la investigación-creación: no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas, informadas por la anterior. Hablando en los términos de “El perseguidor”, se trataría de desplazarse de una figura a otra de las tres, quizá, a lo largo de un proceso de investigación: de sumergirse de lleno en una intuición que se podría llamar ciega, a adquirir una visión un poco más distanciada gracias a un cambio de perspectiva, para pasar a encarnar el problema desde un enfoque nuevo. Sin seguir el esquema de un movimiento dialéctico, sino de un nomadismo que va de figura en figura, y que en el marco de un contexto de investigación está motivado en gran medida por un encuentro y un trabajo con los otros. En este tránsito se adquiere conciencia sobre la propia práctica, se toma una distancia y se observa el propio trabajo de acuerdo con parámetros distintos. Con esto se alcanzan momentos reflexivos que contribuyen a replantear los problemas, comprender el alcance de la propuesta, formular nuevas preguntas, etc.

La cuestión de la investigación en artes, como se ha planteado en los últimos años, ha derivado hacia un territorio muy angosto, porque se ha dejado llevar por la presión de un proceso académico implacable; no se ha planteado tanto desde la necesidad real de los artistas y no artistas por construir esos espacios de intercambio y transformación. Consideramos más interesante otro modelo: propiciar otras relaciones que no se producen en el circuito profesional, sin por ello cerrar la relación con él. Lo interesante es de qué modo se pone en comunicación a personas de distintos ámbitos y disciplinas para que las experiencias circulen de un lugar a otro, de modo que un filósofo llegue a un teatro y una coreógrafa a un espacio académico donde se debaten temas no necesariamente relacionados

con su práctica. Esto va más allá del diseño de un espacio formativo o de investigación, implica un trabajo de producción. Para poder trabajar efectivamente en esa línea es necesario no solo que ese espacio sea atractivo para personas con distintos perfiles, sino también que en torno a eso haya instituciones y personas que garanticen esa circulación. Se trata de plantear colaboraciones con espacios culturales o sociales de muy diversa índole y abrir vías de trabajo en distintos lugares.

La visión de los académicos puede ser muy diferente, conscientes como son de la imposición de los índices de impacto que estrangulan la libertad y la creatividad. Parece claro que la universidad, y especialmente la universidad productivista que replica el modelo anglosajón de universidad, no constituye el espacio más estimulante para la investigación, en particular para la investigación artística. ¿Cómo pueden convivir la obligación con el estímulo, la amenaza con la pasión?

Una vez más nos situamos frente al dilema: o revolucionamos la universidad o ideamos tácticas que nos permitan el desarrollo de investigaciones en los intersticios, o bien la generación de espacios y contextos intermedios de investigación. No basta con hacer investigación, es preciso que los medios y contextos de investigación sean ellos mismos “investigativos”, o en términos de Stengers y Desprets, “interesantes” y “arriesgados” (Latour, 2004: 215 y ss.).

Este es un factor de suma importancia al abordar la cuestión de la investigación en artes. Si pensamos en referentes históricos, como Bauhaus en Alemania o la Residencia de Estudiantes en España, había una cuestión ideológica detrás. Además de una cuestión práctica: un grupo de personas con talento y con dinero (o capacidad para conseguirlo) que generaba atracción para artistas que participaron como docentes, investigadores o invitados. Esta cuestión ideológica planteaba un modelo de práctica artística diferente. Y en Bauhaus estaba formulada esa idea de abrir los procedimientos para que fueran transferibles y la sociedad (los profesionales del diseño, la arquitectura, etc.) se beneficiara de la experiencia de los artistas. Ahí había un proyecto político, de democratización de la práctica artística. Del mismo modo que tras la Residencia de Estudiantes (www.residencia.csic.es) estaba el proyecto pedagógico-democrático de la *institución libre de enseñanza*: se trataba de crear un contexto adecuado para el crecimiento intelectual de artistas y escritores mediante un intercambio interdisciplinar e intergeneracional. Buñuel, García Lorca y Dalí, entre otros, se beneficiaron de ese contexto, y de ese tiempo de “investigación”, de exposición, de experiencias compartidas; todo esto fue determinante en sus trayectorias.

La Residencia puso en práctica, efectivamente, muchas de las ideas que hemos comentado. En primer lugar, era un espacio pensado para jóvenes investigadores y artistas de todos los ámbitos, en el momento de inicio de su carrera. Lo que se

buscaba era crear un espacio de comunicación interdisciplinar. Había infraestructura adecuada para el desarrollo de las investigaciones (laboratorios, bibliotecas, estudios), pero no profesores, sino tutores que orientaban el trabajo de los residentes e invitados muy reconocidos y de diversas áreas. Además, la investigación no era planteada como algo contradictorio a la vida, sino como una intensificación de la vida, compatible con el deporte, la fiesta, pero también con otras actividades lúdicas que afectaban de manera más directa a los propios procesos. Obviamente, un espacio así solo es concebible y defendible desde un planteamiento ideológico fuerte. Podríamos cuestionar la persistencia de una cierta jerarquización, incompatible con la “democracia de las experiencias” de la que antes hablábamos. Pero no cabe duda de la efectividad en su momento de este tipo de proyecto, y de cómo se trataría de pensar su actualización, incluso ideológicamente.

La única forma que tenemos ahora de justificar que para un grupo de artistas sea interesante participar en un proyecto de investigación-creación es que haya un proyecto de transformación. Si se trata simplemente de un proyecto administrativo-académico, atraer a los artistas a la universidad para que trabajen por menos dinero y nos igualemos en la mediocridad, para esto no merece la pena organizar ningún viaje. De lo que se trata es de localizar cuáles son los espacios de coincidencia, los espacios donde queremos estar juntos. De cómo esos espacios invitan a que alguien sacrifique su tiempo, su imaginación y su inteligencia para compartir procesos con otros. Y cómo esos espacios inciden en la transformación del sistema económico de las artes o del sistema social en un ámbito más amplio.

Quizá podríamos recordar una experiencia más cercana en el tiempo que la Residencia de Estudiantes: estoy pensando en Arteleku, un centro de formación y creación artística en el País Vasco. Concebido originalmente como un taller para artistas plásticos, se convirtió con el tiempo en un laboratorio permanente de práctica, exhibición, investigación y crítica, donde tenían cabida no solo las artes visuales, sino todo tipo de producción cultural, incluida la escénica. Se trata de un caso singular de un espacio de investigación y formación apoyado institucionalmente, pero con funcionamiento independiente.

Arteleku albergó un proyecto denominado Mugatxoan, que articulaba talleres formativos, laboratorios de investigación, residencias de creación y exhibición de procesos y obras. Y, como en los ejemplos históricos que antes citamos, era resultado de una opción de política cultural que dio lugar al desarrollo, en la propia práctica del espacio, de un discurso ideológico. Al respecto escribió Santi Eraso, director de Arteleku hasta 2006:

Todo proyecto cultural se define en función de los agentes que lo impulsan, no solo desde el arte, sino desde la convicción de que la cultura crítica tiene, en estos momentos más que nunca, una responsabilidad fundamental a la hora de construir el mundo, de vivir democráticamente la ciudad. [...] En un mundo en el que el acceso a la diversidad cultural está cada vez más mediado por las grandes empresas globales, la cuestión del poder institucional y la libertad de elección resulta más importante que nunca. [...] Es importante desarrollar formas plurales de compromiso social y político que permitan preservar y ampliar la rica diversidad cultural y fomenten espacios de fecundación cultural (2003: 141).

Se trata de pensar infraestructuras que, además de ofrecer espacios de concentración y recursos para el trabajo propio, acepten un tiempo prolongado de experimentación y de búsqueda. Eso es esencial para sentirse cómodo y también para que surja una comunidad con la cual compartir el trabajo; es entonces cuando realmente resulta interesante dedicarle tiempo a la “conversación”, experiencia donde se observa y se siente como necesario. Y ahí, en ese tipo de convivencias, es donde aparece el afecto. Esa convivencia es muy difícil de producir: surge o no surge. Pero el afecto depende de la producción. Para producir una colaboración donde la subjetividad interviene, la única forma que se nos ocurre es la convivencia, un compartir que implique lo personal, donde intervengan el afecto y la intuición. El laboratorio que estamos buscando no tiene tanto que ver con el instrumental técnico, sino con las relaciones humanas.

Epílogo

La práctica es en sí misma discurso. No es preciso inventar alternativas a ella para proponer su integración en el ámbito universitario. No es preciso inventar traducciones a lenguajes ajenos, ni tampoco fijarla en productos analizables, pero es preciso realizar el esfuerzo de traducción y que la investigación no cancele la producción. La investigación en artes no podría funcionar como una actividad paralela o extraña a la práctica artística, sino como una dimensión de esa misma práctica. Y, por tanto, la función de las academias y universidades responsables de abrir oficialmente espacios de investigación puede ser pensada como la generación de condiciones que estimulen y faciliten el desarrollo y la continuidad de conversaciones entre personas activas en diferentes prácticas, incluidas la escritura, la danza, el teatro, la música, el audiovisual y cualquier otra práctica artística.

Referencias bibliográficas

- Cage, John. (1973). *Richard Kostelanetz, Entrevista a John Cage*. Barcelona: Anagrama.
- Cortázar, Julio. (2005). *El perseguidor y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- De Certeau, Michel. (1990). *L'invention du quotidien. 1. Arts du faire*. Paris: Gallimard.
- Dewey, John. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Eraso, Santi. (2003) Nuevos espacios para el arte: la refundación de Arteleku. En Sánchez, José A. (Ed.), *Situaciones: un proyecto multidisciplinar en Cuenca (Situations: a multidisciplinary project in Cuenca) (1999-2002)* (pp. 137-144). Cuenca: UCLM.
- Feyerabend, Paul. (1993). *Against Method*. London: Verso.
- Foster, Susan L. (2013). Coreografiar la historia. En Naverán, Isabel de y Écija, Amparo (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA.
- Haraway, Donna J. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Latour, Bruno. (1998). From the world of science to the world of research? *Science*, 280 (5361), 208-209.
- Latour, Bruno. (2004). How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body and Society*, 10 (2-3), 205-229.
- Peters, Sybille (2013). Vorwort. En *Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft* (pp. 7-20). Bielefeld: Transcript.
- Rancière, Jacques. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rolnik, Suely. (2007). *Memória do corpo contamina museu*. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>
- Rorty, Richard (1979). *Philosophy in the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Schopenhauer, Arthur. (1981). *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid: Gredos.

Sennett, Richard. (2012). *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*. New Haven: Yale University Press.

Suárez, Rodolfo. (2008). *Feyerabend*. México: UAM.