

¡A LAS ARMAS!
**Herramientas y rigor para la
 investigación en arte**

J a v i e r R a m í r e z S e r r a n o

Mi primer gesto había sido aceptar esta innovación, aunque por el momento sea bastante poco tolerada en ese medio. Sin embargo, finalmente no los acepté, porque al leer o mirar su producción, tuve la impresión de que lo que esperaba de un discurso, de una elaboración teórica, se resentía con ese paso a la imagen. No rechacé la imagen porque lo fuera, sino porque venía a sustituir de una manera un poco grosera lo que creo se podía y debía elaborar de un modo más fino con el discurso o la escritura. Negociación difícil. (...) Entonces les escribí una carta para decirles en sustancia esto: “Bien, no estoy en contra de esto por principio, pero sería preciso que vuestro videocassette tuviera tanta capacidad demostrativa, teórica, etcétera, como la que puede haber en una buena disertación. Cuando eso suceda, volveremos a discutirlo”¹.

Victor Burgin recoge en su artículo *Thoughts on “research” degrees in visual arts departments* estas palabras de Jacques Derrida del libro *Ecografías de la televisión* que contiene una serie de entrevistas entre este y Bernard Stiegler. La respuesta de Derrida al *paper* en vídeo que le presentaron sus estudiantes contiene los dos elementos que vamos a proponer como clave en la integración de una fructífera investigación en arte en el contexto académico español: herramientas y rigor —es decir, los medios y los modos—.

¹DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, *Ecografías de la Televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp.175-76.

Construyo este escrito a partir de los mismos elementos que se acordaron en la mesa redonda del mismo nombre que el presente volumen —*Investigación artística y universidad: materiales para un debate*— celebrada en febrero de 2012 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: el citado artículo de Victor Burgin y *El debate sobre la investigación en las artes* de Henk Borgdorff. A partir de ambos voy a proponer una lectura para la integración de la creación artística en la formación predoctoral.

Las armas

Lo que aquí nos interesa es el factor diferencial entre un humanista universitario —un historiador del arte, un filólogo, etc.— y un artista: las herramientas. La clave para lograr una integración total sin concesiones para la investigación en arte dentro de la academia pasa por la aceptación completa del uso de las herramientas puramente artísticas en los procesos de investigación:

(...) la palabra “investigación” suele evocar imágenes de científicos vestidos de blanco, microscopios electrónicos y aceleradores de partículas. Ese mismo sentido común que también aplica a este término la imagen de un historiador vestido de lana, entre montones de documentos en un archivo polvoriento².

No nos vamos a fijar en los tópicos, con frecuencia dañinos, a los que se refiere Burgin, y que también señala con acierto Lila Insúa en este mismo compendio. Nos interesa especialmente la caracterización que plantea para esos auténticos científicos, que armados con tecnología y enfundados en batas blancas parecen subrayar la idea de que el campo de las humanidades —y por extensión de las artes como veremos a continuación— está desligado completamente de estos elementos. Burgin cita poco después a Picasso, imagino de forma inconsciente, generando con velocidad en nuestra mente la imagen del artista-pintor³.

²Such a definition agrees with commonsense understanding, in which the word ‘research’ may conjure images of white-coated scientists, electron microscopes and particle accelerators. This same commonsense would probably allow that the term also apply to the image of a tweed-clad historian, among piles of documents in a dusty archive”. BURGIN, Victor, “Thoughts on ‘research’ degrees in visual arts departments”, en *Journal of Media Practice* 7:2, p. 101.

³No pretendo ni mucho menos hacer una crítica al artículo de Burgin, que contiene gran parte de las cuestiones que vamos a plantear en este texto.

Esto provoca dos conflictos principales: la negación por parte de la institución académica del uso de herramientas creativas en la investigación predoctoral (o posdoctoral) como fuente de información principal; y la nula integración de los avances tecnológicos en campos donde estos pueden ser realmente útiles. La presencia de herramientas que podemos llamar modernas en las facultades de humanidades en España es casi un reducto formado por proyectores para el uso de presentaciones, que generalmente están construídas en un ochenta por ciento por contenido textual y en un veinte por imágenes o incluso algún vídeo (podemos invertir las proporciones en las facultades de Bellas Artes e Historia del Arte).

El contraste tan enorme existente entre esa mínima presencia de la tecnología en el quehacer cotidiano de los investigadores españoles de ese campo y el caso de las ciencias más duras (medicina, ingenierías, etc.) es una evidencia sobre la que no vamos a discutir. Sin embargo, el hecho de que las facultades de audiovisuales y arte —siendo esta última nuestro objeto de interés— hayan entrado en la universidad como parte de la familia de las Ciencias Humanas y Sociales es quizás la razón principal de la dificultad que encontramos al intentar implementar herramientas creativas —no-textuales— en los procesos de investigación, especialmente en nuestro país.

Todas las disciplinas artísticas han tenido conflictos serios a lo largo de la historia para asumir los avances tecnológicos. Esto ha generado situaciones ridículas como el hecho de que, aún hoy, se trate de forma esquiva la utilización de herramientas tecnológicas a lo largo de la historia de la pintura (Velázquez y los espejos, Vermeer y la cámara oscura, etc.) en las Facultades de Bellas Artes e Historia del Arte; o, en el caso de la danza, que hayamos perdido prácticamente la totalidad de las creaciones coreográficas a lo largo de la historia, por la casi continua desconfianza de los coreógrafos a implementar una escritura en los procesos creativos. Este último caso es paradigmático, y tiene mucho que ver con una frase muy integrada en el contexto de la creación artística: “siempre se ha hecho así”. Los mínimos esfuerzos que muchos creadores han realizado históricamente por introducir partituras coreográficas en sus métodos, y su resistencia a la utilización de la tecnología han

dado como resultado esa desaparición parcial de la danza como arte en la historia de la humanidad. En un contexto así, puede resultar complicado convencer a un pintor experimentado de las posibles ventajas que puede tener el uso de tabletas gráficas digitales en su proceso de trabajo —y sobre todo en el de sus alumnos— o a un escultor tradicional de las interesantes posibilidades de las impresoras tridimensionales. Pero más difícil es conseguir que un profesor de pintura enseñe a sus alumnos a utilizar un proyector para pintar.

Ocurre de esta forma en España un suceso inédito en los contextos científicos más duros (salud, ingenierías, etc.): los estudiantes de humanidades y artes con frecuencia tienen mayores conocimientos y capacidades sobre las tecnologías más punteras que sus docentes e investigadores.

La resistencia de las artes a los avances tecnológicos viene dada casi siempre por la falta de datos objetivos que concluyan que la utilización de las nuevas herramientas será beneficiosa en los procesos y los resultados. Sin embargo es interesante que esa resistencia se agrave en los contextos académicos. Y esa mentalidad afecta de forma directa a las posibilidades de las investigaciones artísticas universitarias.

Fuera de la universidad, el arte y la tecnología se dan la mano con mucha mayor facilidad, y no se desafía ni mucho menos la imperiosa necesidad de las herramientas en las “investigaciones” plásticas. Dentro del universo de la creación cultural también está el cine, completamente actualizado en cuestiones tecnológicas en su vertiente más comercial. La industria sí entiende que el uso de la tecnología genera resultados objetivos en la recaudación en taquilla. Sin embargo algunos docentes e investigadores de Bellas Artes con frecuencia consideran negativas las influencias de estos avances, centrando su enseñanza en los métodos más tradicionales.

A estos impedimentos internos sobre los avances tecnológicos hay que sumar los que vienen del ambiente académico imperante con las herramientas creativas, como comenta Borgdorff⁴.

⁴BORGENDORFF, Henk, *El debate sobre la investigación en las artes*, 2006. Disponible en: <<http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>>, p. 4.

Resultaría imposible imaginar hoy una investigación médica que no hiciera uso de microscopios o escáneres, y aún más difícil sería ver a un médico utilizando técnicas y aparatos de hace más de un siglo en sus investigaciones. Del mismo modo, resultaría imposible comprender una investigación en este campo sin la presencia de imágenes que demostraran las teorías expuestas. Imágenes, en esos casos, que no ilustran las teorías sino que son las teorías. Es paradójico que en un contexto tan plagado de imágenes como el de las Bellas Artes, la relevancia de las mismas en las investigaciones de doctorado sea con frecuencia ínfinitamente menor⁵ que en el caso de un contexto como el de la medicina.

Una gran parte de la investigación en el contexto de las ciencias naturales no es realizable a día de hoy sin tecnología; sin embargo, no parece existir el mismo problema en el contexto de las artes. Esto es todavía más conflictivo cuando la utilización de herramientas tecnológicas (ej: una cámara de vídeo) en la investigación artística académica aún genera fuertes discusiones en nuestro país. Pero resulta más llamativo que no solo la tecnología genere un conflicto, sino la simple integración de las herramientas artísticas —incluso las más tradicionales— en el proceso investigador.

El artista investigador se encuentra finalmente mucho más cerca del historiador investigador que del médico investigador. Sin embargo, debido a la relevancia de la imagen y la tecnología, le convendría acercarse a este último.

En la ya citada mesa redonda que se celebró el pasado mes de febrero, contamos con la presencia de un arquitecto, Carlos Chocarro. En aquella ocasión se planteó que tanto la arquitectura como las artes no tenían finalmente problemas tan distintos en su integración universitaria en España. Voy a matizar esta posición desde el punto de vista de las herramientas. Si la arquitectura ha tenido, como las artes, los mismos problemas para integrar el uso de la tecnología y los utensilios propios de ese campo en la investigación universitaria, ello es aún más problemático, sobre todo en un campo donde es imposible desechar las herramientas en el quehacer cotidiano. No es posible llevar a cabo una investigación

⁵Entiéndase “menor” al respecto de su relevancia objetiva: la imperiosa necesidad de las imágenes para comprender el contenido textual.

sobre materiales sin el uso de las herramientas necesarias, y como en las ciencias más duras, existen resultados objetivos que acreditan el uso de los medios tecnológicos en los procesos de investigación. Pese a todo, Chocarro insistió en que en el campo de la arquitectura, al igual que en las Bellas Artes, se había producido cierto travestismo, igualando la investigación en ese contexto a los saberes humanísticos (tesis sobre Historia de la Arquitectura).

Ese travestismo humanístico es el mismo que ha azotado a una investigación artística plagada de artistas reconvertidos en historiadores del arte, filósofos o sociólogos.

Creo que la superación del primer concepto propuesto —las herramientas— pasa por acercar la investigación artística a contextos científicos, donde se han desarrollado sistemas de valoración objetivos teniendo en cuenta la intervención de herramientas en el proceso investigador. Dar libertad en el uso de herramientas artísticas en la investigación académica española tendrá como resultado abrir la investigación en arte. Mientras continúe siendo fruto de discusión el uso de una cámara de vídeo como elemento fundamental en la escritura de una tesis doctoral, la investigación artística no avanzará.

El rigor

El segundo factor que quisiera proponer en este debate es el rigor como característica fundamental de la investigación universitaria, y por lo tanto imprescindible en la investigación artística. Henk Borgdorff propone esta definición de investigación en arte, que tiene mucho que ver con lo que hemos discutido al respecto de las herramientas:

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores

emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio⁶.

Esta definición combina la experimentación propia de las ciencias naturales y los focos de interés propios de las humanidades. El proceso investigador acerca posiciones entre las ciencias más duras y la investigación en arte porque tiene en cuenta las herramientas, pero no incluye un factor en la definición de Borgdorff: el rigor. Para que puedan integrarse correctamente estas herramientas en el contexto académico debemos instaurar unas reglas de juego “serias”.

Mirando de nuevo el escrito de mi compañera Lila Insúa⁷ creo que podemos plantear una división importante en lo que consideramos “juego”. Más allá de las divisiones que propone Caillois (Agon, Alea, Mimicri, Ilynx) creo que podemos considerar una menos ortodoxa: juegos que son considerados como tal porque implican el acto de jugar, y juegos como conjunto de reglas. El fútbol o el baloncesto son juegos, pero solo pertenecen al primer tipo en el patio del colegio; dentro de un estadio se convierten en universos complejos.

La entrada de la creación artística en el ámbito de la investigación académica debe asemejarse al segundo ámbito y no al primero. La creación artística debe alejarse de sus procedimientos especulativos y con frecuencia fortuitos, para abrazar un orden y una pulcritud que la acerquen a los procesos científicos (con toda la ambigüedad que esto pueda conllevar). Recuperando la cita inicial, Derrida no tenía ningún problema con la propuesta de escribir un *paper* en formato audiovisual, sino con la calidad de su contenido. Si algún día una película de ficción, o un documental, son aceptados, tal cual, como proyecto de tesis doctoral en nuestro país, no podrá ser en los términos en que las películas de ficción o los documentales se construyen en el ámbito comercial. Al arte también se le puede exigir rigor: en las formas, en los medios y en los contenidos.

⁶BORGDORFF, Henk, *op. cit.*, p. 27.

⁷En este mismo volumen: INSÚA, Lila, *Encuentros dobles*, p. 43.

El plano o la pincelada no pueden ser fruto de la locura creativa sino de un rigor académico que no siempre se le exige —ni tiene por qué exigírsele— en sus contextos naturales.

Personalmente, aún hoy, cuando busco iniciarme sobre un tema que desconozco, suelo mirar en las bibliografías de los programas universitarios porque mantengo la ingenua seguridad de que de esa forma aplico un filtro de seriedad a la búsqueda. Una creación artística de investigación académica en los términos que propongo, podría servir de referente, del mismo modo, a quienes se acerquen por primera vez al arte y sus procesos. Con esto no quiero decir que en un futuro como este, las creaciones artísticas nacidas en el contexto investigador fueran por definición de gran calidad. Esto es ridículo, tanto como pensar que solo las investigaciones físicas que se realizan en la universidad son de alto nivel. Solo quiero insistir en que ese formato de doctorado en arte que ya existe en países como Estados Unidos u Holanda, debe ser por definición más riguroso que la creación artística tal y como es aceptada por defecto en los contextos del arte. Los procesos de creación, con frecuencia exclusivamente visuales y con grandes dosis de intuición creativa que aceptan galerías, museos y la institución arte en general, no deben ser admitidos de igual forma como investigación universitaria.

Esto abre otro conflicto: ¿cómo definimos el rigor? Rigor por sí solo no significa nada si no se integra a través de una reglamentación, si no se plantean una serie de patrones de actuación como existen en las demás disciplinas en la academia.

Si estamos de acuerdo en las tesis propuestas por la escuela de Tartu respecto a las capacidades para contener información de los llamados “sistemas de modelización secundarios” (el arte, la música, el cine, etc., es decir, todos los lenguajes que no son las lenguas naturales: el inglés, el castellano, etc.), podríamos aplicar, por ejemplo, los estudios de Lotman y Kolmogorov sobre la poética rusa a las demás artes. De esta forma solo serían aceptadas como investigaciones artísticas en el contexto académico aquellas cuya cantidad de información fuera semejante a las investigaciones doctorales en formato tradicional (textual), como demandaba Derrida en la anécdota propuesta al inicio de este escrito. Siendo

necesario formular un criterio de valoración objetivo: “La posibilidad de alcanzar un rigor científico viene dada por la inclusión en los tradicionales análisis literarios de métodos exactos, como los de la teoría de la información, la cibernética, etc.”⁸

En plena era de la transdisciplinariedad ni siquiera supondría un problema, como no lo supone para las ciencias más duras, el cruce entre creación objetual y textual en el contexto investigador.

Si entendemos por conocimiento buscado unas proposiciones lógicas del mismo tipo que las investigaciones científicas, en este caso tendremos que aceptar que la humanidad dispone de medios más directos para obtenerlas que el arte. Y si nos atenemos a este punto de vista, deberemos admitir que el arte proporciona un conocimiento de un tipo inferior⁹.

Las facultades de artes van a tener que luchar mucho contra este tipo de afirmaciones, no faltas de razón por otro lado. Solo hay una forma: justificando cada pincelada y documentando cada trazo. Proponiendo investigaciones visuales de alto nivel, y tomándose con una seriedad —entiéndase cierta ironía— inusitada la creación artística. Explotando de forma inteligente para la investigación académica los saberes propios de la creación artística en conjunción con aquellos que identifican el rigor de la investigación universitaria. “Si se pudiera resumir en dos páginas el contenido de *Guerra y paz*, o de *Eugenio Oneguín*, la conclusión lógica sería: no hay que leer obras largas, sino breves manuales”¹⁰.

La auténtica integración de los procesos de creación artísticos en una variante de investigación académica creo que solo podrá darse por esta vía. Esta realidad será más factible en un futuro cercano, cuando las herramientas cotidianas de la investigación académica sean más numerosas fruto del cambio educacional. La creación de contenidos audiovisuales y plásticos va a cambiar radicalmente en los próximos años. Las habilidades manuales van a sufrir un giro drástico en el momento en que el profesorado universitario tenga las capacidades que ya demuestra el alumnado más joven de esta sociedad en proceso de cambio.

⁸LOZANO, Jorge, “Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 19.

⁹LOTMAN, M. Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011, p. 10.

¹⁰*Ibidem*, p. 22.

