



REFLEXIONES

SOBRE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA UNIVERSITARIA

Mag. Paula Fernández*

14

El Peidafío :: Número 14 :: Año 2016

Resumen:

Este artículo propone una revisión crítica de diferentes concepciones de la Investigación Artística, indagando en la compleja relación que se establece entre la producción de arte y conocimiento en la universidad.

Palabras llaves:

Investigación artística, Universidad, Escritura, Texto performativo.

Abstract:

This article provides a critical review of different conceptions of artistic research, delving into the complex relationship established between the production of art and knowledge in college.

Keywords:

Artistic research, University, Writing, Text performative.

*Profesora Asociada. Cátedras: Dirección teatral, Seminario de Investigación e Integración teatral. Facultad de Arte. UNICEN. Tandil. paunandez@hotmail.com

El propósito de este artículo es revisar nociones y presupuestos vinculados a la Investigación artística en ámbitos académicos. Mi experiencia actual como artista, docente e investigadora de una universidad pública (Facultad de Arte - UNICEN) me lleva a preguntarme qué implica investigar en las carreras universitarias de arte, y si es posible hacerlo sin traicionarse a uno/a mismo/a.

La sospecha de una traición - inminente o potencial - surge a partir de observar que si bien la mayoría de las personas vinculadas a la práctica artística que empieza un estudio de grado o posgrado lo hace con la idea de seguir produciendo obras y crecer como artista, son pocos los proyectos de investigación que se centran en el estudio de la propia práctica. ¿Será que los estudiantes no cuentan con las herramientas necesarias para afrontar una investigación basada en su práctica artística? ¿Será que este tipo de investigación carece todavía del reconocimiento y la legitimación necesaria para ocupar un lugar "libre de sospecha" en el ámbito universitario?

Por suerte son muchos los artistas - investigadores que vienen pronunciándose sobre esta problemática. La fricción entre lo posible, lo conveniente y lo deseable en relación a la investigación artística actualmente es tema de análisis en libros, artículos, seminarios, congresos, revistas

especializadas y grupos de investigación. A continuación se propone una revisión crítica de diferentes concepciones de la Investigación Artística, que puede ayudarnos a entender mejor la relación compleja que se establece entre la producción de arte y conocimiento en la universidad.

INVESTIGAR ARTE EN LA UNIVERSIDAD

El teórico español Fernando Hernández sostiene que la Investigación Artística puede definirse en pocas palabras como un proceso de indagación que se hace público, y que los criterios exigidos por la academia para el desarrollo y la evaluación de este tipo de investigación responden a tres requisitos básicos. La misma debe ser: "Accesible: una actividad pública, abierta al escrutinio de los pares. Transparente: clara en su estructura, procesos y resultados; (y) Transferible: útil más allá del proyecto específico de la investigación, aplicable en los principios (aunque no lo sea en la especificidad) para otros investigadores y contextos de investigación". (2006: 20)

Teniendo en cuenta esta definición, es posible afirmar que si bien toda práctica/obra artística - en tanto resultado de una indagación - es en sí misma una investigación; para ser aceptada como tal en el contexto universitario es necesario

15

El Peidafío :: Número 14 :: Año 2016

que el artista - investigador además de presentar el resultado (la obra) de cuenta del proceso que condujo a él. En otras palabras, una práctica /obra artística será considerada por la academia como investigación siempre que pueda fundamentar, sistematizar y comunicar mediante un discurso/texto el proceso de investigación. Básicamente esto es lo que diferencia al artista que investiga y genera conocimientos en la intimidad del taller, sala de ensayos o estudio; del *artista-investigador* que trabaja/genera conocimientos en contextos académicos.

Como sostiene Hernández, para el investigador académico *dar cuenta* del proceso implica al mismo tiempo *darse cuenta* del proceso, es decir, implica ser/hacer *consciente* parte de los recorridos y saberes inherentes a la práctica artística para sistematizarlos y comunicarlos.

Actualmente la Investigación artística que se realiza en la universidad responde a dos perspectivas de estudio diferentes: la *investigación sobre las artes* y la *Investigación desde las artes*.

● INVESTIGACIÓN SOBRE LAS ARTES.

Este tipo de investigación es la que cuenta con mayor desarrollo y legitimación en el contexto académico. En términos generales hace referencia a los estudios teóricos que efectúan los especialistas de las Ciencias Humanas y Sociales cuando toman al arte como objeto de estudio. De acuerdo con el investigador Henk Borgdorff, la Investigación sobre las artes:

Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación. (...) La investigación de este tipo es común en las disciplinas académicas de humanidades que se han ido estableciendo, incluida la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, los estudios de los medios de información y los de literatura. La investigación científica social sobre las artes pertenece igualmente a esta categoría. Más allá de las diferencias entre estas disciplinas (y también dentro de las propias disciplinas), las características comunes de este tipo de investigación y del acercamiento teórico a las mismas son la "reflexión" y la "interpretación". (2010: 9)

Este tipo de investigación cualitativa también es entendida como *Investigación guiada por el problema*, ya que se inicia definiendo una pregunta o problema, y los protocolos académicos exigidos para su realización/evaluación se organizan en función de varios ítems más que visan: establecer hipótesis, delimitar el campo de estudio, explicitar el marco teórico, formular objetivos generales y particulares; como así también mencionar la metodología y los posibles aportes del estudio en cuestión.

En este sentido, la profesora Sonia de Vicente (2006) advierte que dado que este tipo de investigación produce conocimientos *sobre el arte desde la ciencia*, es necesario que los artistas que se embarquen en ella lo hagan reconociendo la distancia que media entre su formación específica y las metodologías y marcos teóricos propios de las disciplinas científicas que utilicen. De no hacerlo, existe el riesgo de que el artista-investigador se frustre por no contar con los conocimientos/herramientas necesarias para llevar a cabo la investigación, o en su defecto, necesite invertir un tiempo considerable para adquirirlas.

● INVESTIGACIÓN DESDE LAS ARTES

En este tipo de estudio el investigador asume una perspectiva inmanente, es decir, no existe separación entre el investigador/a y la práctica artística. En consecuencia, la práctica no es un elemento opcional: es lo que fundamenta tanto el desarrollo como los resultados de la investigación.

También conocidas como "investigación guiada por la práctica" o "investigación performativa", estas indagaciones no reconocen una distinción entre teoría y práctica ya que consideran que ambas son parte y están inevitablemente fusionadas en las artes. En este sentido, la práctica artística no es tomada como objeto de estudio, sino que constituye el propio *método* de la investigación. Claramente este tipo de estudios son realizados por artistas-investigadores "desde el interior" del proceso de creación, y se centran en la *experimentación* (acción) y la *interpretación*.

En las investigaciones performativas el conocimiento está cifrado en el *saber hacer* del artista. La particularidad de este saber radica en lo que Maurice Merleu- Ponty llama *conocimiento plasmado*, es decir, en el vínculo íntimo que el cuerpo entabla con el mundo que lo rodea, del cual emergen las acciones, sentimientos y pensamientos. Este entramado sensible o "relación encarnada" es en sí mismo *conocimiento corporal prerreflexivo*. En otras palabras, es conocimiento -sensorial, práctico, tácito o experiencial- anterior al conocimiento intelectual.

INVESTIGACIÓN GUIADA POR LA PRÁCTICA

En relación al primer punto, el profesor Australiano Brad Haseman, en su *Manifiesto para la investigación performativa* (2006) dice:

Muchos investigadores guiados por la práctica no inician el proyecto de investigación guiados por la consciencia de “un problema”. En realidad, ellos son llevados por lo que se puede describir mejor como “un entusiasmo de la práctica”: algo que es emocionante, algo que puede no tener reglas, o, de hecho, algo que puede tornarse posible conforme lo permitan nuevas tecnologías o redes (sobre las cuales ellos no pueden tener certezas) Investigadores guiados por la práctica construyen puntos de partida empíricos a partir de los cuales la práctica continúa. Ellos tienden a “bucear”, comienzan a practicar para ver qué es lo que emerge. (2006: 44)

Esto no quiere decir que estas investigaciones carezcan de preguntas, sino que los problemas y preguntas aparecen como consecuencia de la práctica artística. El artista no inicia la investigación con el propósito de dar respuesta a preguntas concretas o

sabiendo de antemano la metodología que va a utilizar, sino que es la propia práctica la que le permite ir identificando problemas y lo pone en el desafío de encontrar o crear las herramientas necesarias para solucionarlos.

Para intentar resolver estos problemas el artista - investigador se vale de métodos de trabajo propios y también adapta métodos y herramientas derivadas de otras disciplinas humanísticas. En este sentido, es común que la *investigación guiada por la práctica* utilice versiones de, por ejemplo, la observación participante, la investigación biográfica /autobiográfica/ narrativa y la autoetnografía, entre otros recursos.

Por otro lado, la reciente y paulatina consolidación de la investigación performativa, está llevando a muchos artistas a convertir sus técnicas de trabajo en métodos de investigación rigurosos que pueden ser utilizados por terceros. Entre estos métodos emergentes cabe mencionar el “CLASP” y las “Auditorias artísticas”, creadas por el educador musical Keith Swanwick¹ y el denominado “Proceso de articulaciones creativas” (PAC), concebido por las investigadoras inglesas Jane Bacon y Vida Migdelow².

¹ El método CLASP consiste en la sistematización de recursos creativos – pedagógicos para enseñar música. Las siglas indican la integración de actividades básicas como la Composición, la Audición y la Performance (tocar/ejecutar) entrelazadas con los estudios Literarios (literature studies) y la adquisición de habilidades (skill acquisition). Este método es reconocido en casi toda Europa y es muy utilizado en instituciones educativas de Inglaterra y Brasil.

² El PAC, es un modelo para el desarrollo de una praxis o práctica reflexiva, y para darle “voz” a la práctica. Concebido originalmente para estudiar trabajos vinculados a la danza y la coreografía, su objetivo es enriquecer las actividades creativas a través de la elaboración de los saberes tácitos de la práctica como investigación. Todo el modelo, organizado en seis fases diferenciadas, apunta a la concientización de los procesos creativos y los saberes implícitos. Más información: www.ChoreographicLab.org.



En la misma línea de pensamiento, el investigador Jorge Larossa Bondía señala que el “saber de la experiencia” tiene que ver con la elaboración del sentido o sin sentido de lo que nos sucede:

Por eso es un saber particular, subjetivo, contingente, personal (...) que no puede separarse del individuo concreto que lo encarna. No está como el saber científico fuera de nosotros, sino que tiene sentido solamente en el modo en que configura una personalidad, un carácter, una sensibilidad, o, en definitiva una forma humana singular de estar en el mundo, que a su vez es una ética (un modo de conducirse) y una estética (un estilo) (2002:27).

Si bien la Investigación Performativa comparte muchos de los valores y las metodologías utilizadas tradicionalmente por la investigación cualitativa, se diferencia de esta en dos aspectos fundamentales: el punto de partida y la forma en que expresa sus resultados.

RESULTADOS

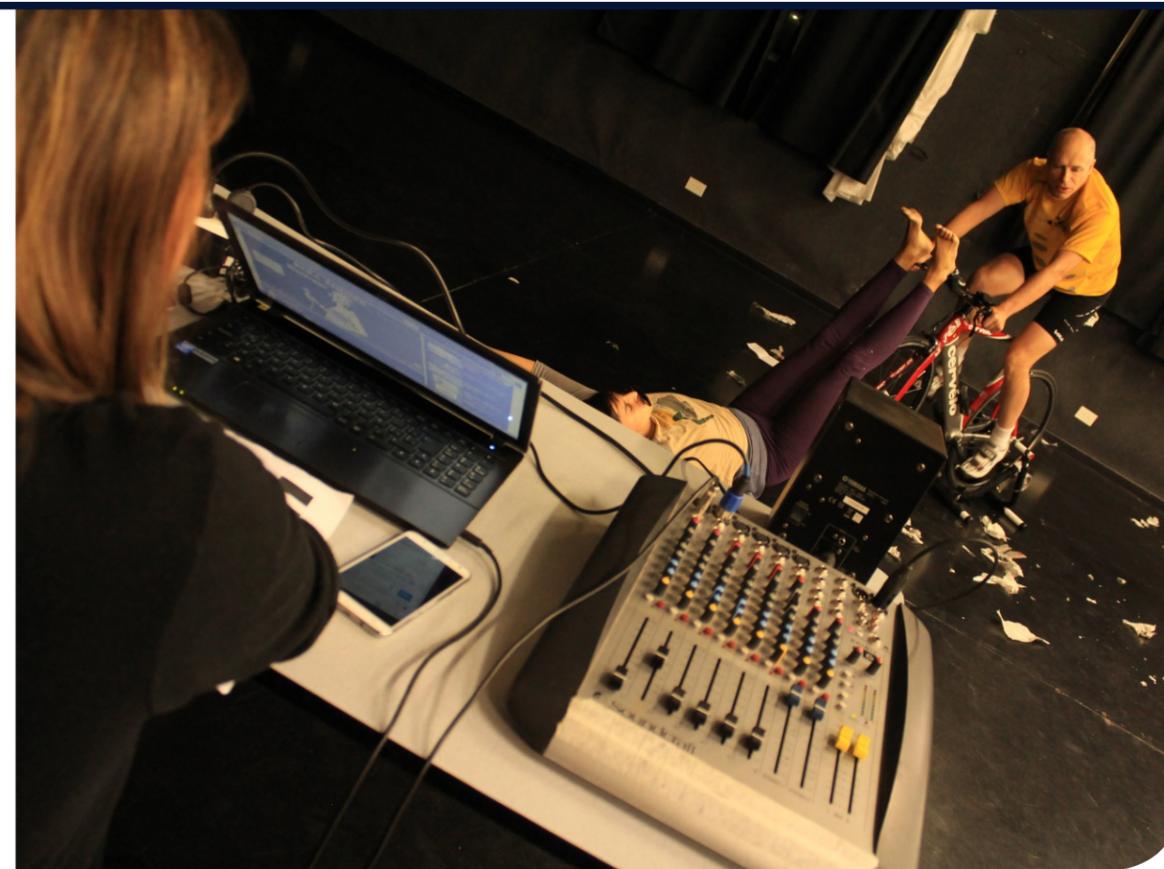
Pero el punto más cuestionado en relación a la investigación performativa, no tiene que ver con cómo comienza o se desarrolla, sino con cómo expresa sus *resultados*. De acuerdo con Haseman, en las últimas décadas se produjo una expansión de la investigación performativa, lo cual llevó a muchos investigadores a reclamar que se reconozca a la producción artística como una forma singular de generar conocimiento, producto de una forma de concebir e interpretar el mundo diferente de las formas reivindicadas por los paradigmas de investigación cuantitativos y cualitativos.

En este sentido, mientras que la investigación cuantitativa enuncia sus resultados en forma de números, gráficos o fórmulas; la investigación cualitativa lo hace en forma de palabras. A diferencia de estos paradigmas, la investigación performativa: “Se expresa en forma de datos simbólicos diferente de palabras de un texto discursivo. Ellos Incluyen formas materiales de la práctica, de imágenes fijas y en movimiento, de música y sonidos, de acción en vivo e código digital”. (2006: 47). Esto implica que el artista - investigador privilegia el lenguaje y materialidad de su propia práctica como resultado de la investigación: el poeta defiende la supremacía del poema, el bailarín la de la danza, el actor/director la de la obra de teatro, el compositor la de música, etc. Los datos simbólicos funcionan performativamente, es decir, no solo *expresan* la investigación, sino que *son/encarnan* en sí mismos la investigación.

Muchos investigadores guiados por la práctica cuestionan el énfasis puesto en la solicitud de escritos académicos como medio para evaluar sus investigaciones. Creen que el hecho de expresar los resultados en forma de palabras distorsiona la comunicación de la práctica artística y resulta insuficiente para dar cuenta de su complejidad.

Por otro lado los que se manifiestan a favor de pedir textos académicos como complemento de la presentación de obras artísticas suelen argumentar que estos escritos al responder a una estructura ordenada y detallada sirven para garantizar el acceso a un entendimiento intersubjetivo de la producción artística; y que de no contar con ellos “el arte” sería muy difícil de evaluar.

Otros en cambio, creen que la exigencia/necesidad de un texto escrito se debe a que los académicos no confían en sus propias capacidades para evaluar este tipo de producciones, ni en la capacidad que tiene el arte de hablar con sentido - de forma crítica y compleja - en el mismo lenguaje en que se materializa. Sostienen que esto conduce a que



los investigadores sean evaluados principalmente en función de los textos que escriben, en detrimento de la valoración de las obras que producen. En este sentido la eficacia del texto académico es cuestionada por el filósofo Dieter Lesage en los siguientes términos:

La evaluación de un doctorado en artes debería ceñirse a la capacidad que tenga el estudiante de doctorado para hablar en el medio de su elección. Y si ese medio es el cine, o el video, o la pintura, o la escultura, o el sonido, o si el estudiante de doctorado desea mezclar diversos medios, obviamente hará falta que el tribunal disponga de formas de leer, de interpretar y de discutir muy distintas de las que exige un texto de corte académico. Imponer un medio al artista equivale a no reconocer que el artista es un artista. Un artista que desea obtener un doctorado en artes debería recibir entera libertad académica para elegir el medio que prefiera. Incluso en tal caso sería posible que escogiera el texto tal como ordinariamente lo entendemos, por ser el medio más adecuado de cara a sus intenciones artísticas. (2010: 77)

En vista del reciente desarrollo de las investigaciones performativas, es necesario revisar la noción de *texto* y la función que cumple la *escritura* en las investigaciones artísticas contemporáneas.

A diferencia de las investigaciones cualitativas, en las investigaciones performativas la noción de texto no se limita al uso de palabras. Como sostiene Haseman: “Cuando una forma de presentación es usada para dar cuenta de una investigación, puede ser considerada un texto, de la misma forma que cualquier objeto o discurso cuya función es comunicativa puede ser considerado un texto”. (2006: 46).

Esta forma de entender el texto, tiene al filósofo Jaques Derrida como uno de sus máximos precursores. Su filosofía supone una modificación sustancial en la forma tradicional de concebir el texto, y por consiguiente, también la *escritura* y la *lectura*.

Desde la perspectiva de este autor el concepto de texto no se limita ni a lo gráfico, ni al libro, ni al discurso, ni tampoco a las esferas semántica, simbólica, representacional o ideológica. Cuando Derrida afirma que “*no hay nada fuera del texto*” quiere decir que texto es todo lo que *significa*, es decir, todo o cualquier cosa que pueda ser interpretada: “(...) todos los referentes, toda la realidad, tienen la estructura de un rasgo diferencial, y no es posible hacer referencia a esa “realidad” si no es en una experiencia interpretativa. Esta última no posee sentido y tampoco lo asume, salvo en un movimiento de referencialidad diferencial”³.

El *texto* no contiene una “verdad interna” estable y precisa; sino que su sentido depende de las diferentes *lecturas* / *interpretaciones* que se hagan de él. Leer un texto implica atender tanto al texto como al contexto al que pertenece o del que participa. Por lo tanto leer supone siempre un movimiento continuo de re-contextualización. El *texto* no es concebido como una base firme donde fijar el conocimiento o la experiencia vivida, sino como una invitación al diálogo, siempre inestable y frágil, ya que se renueva continuamente dando lugar a una proliferación infinita de significados.

Desde esta perspectiva, los datos simbólicos, las prácticas y obras artísticas son entendidos como *textos*. Derrida expande la noción de *escritura* “(...) para designar todo aquello que da existencia a una inscripción en general, ya sea literal o no, incluso si aquello que distribuye en el espacio es ajeno al orden de la voz: la cinematografía, la coreografía, cómo no, pero también la “escritura” pictórica, musical, escultórica”⁴.

³ Derrida, Jacques. *De la gramatología*. 1998. P. 104.
⁴ Idem.

Ahora bien, como ya fue dicho, al artista - investigador no le alcanza con presentar la obra como texto, sino que tiene que poder además hacer público el proceso de investigación. En este sentido las *palabras* y los distintos *documentos del proceso*⁵ resultan decisivos para comprender la experiencia vivida por el investigador, ya que posibilitan tanto el registro como la reflexión y articulación de su trabajo de investigación.

Históricamente los artistas han utilizado diversos formatos para registrar y reflexionar sobre sus procesos creativos. En este sentido, las cartas, diarios íntimos, bitácoras o cuadernos de ensayo, notas sueltas, dibujos, bocetos, gráficos, manifiestos, etc., son claros ejemplos de textos artísticos escritos por artistas *desde el arte*. Algunas muestras célebres de este tipo de escritura son las anotaciones y estudios de Leonardo da Vinci, las cartas de Van Gogh, las transcripciones de ensayos realizados por los discípulos de Stanislavski y Grotowsky, los manifiestos vanguardistas, las reflexiones de Artaud, los escritos de Paul Klee y Kandisky sobre la pintura, etc.

Actualmente, el uso de tecnología aplicada al registro y análisis de la experiencia artística permite disponer de otros recursos de *escritura* como, por ejemplo, fotos, filmaciones, grabaciones de audio, blog, videos y páginas web, teleconferencias, etc.

⁵ De acuerdo con Cecilia Almeida Salles la naturaleza de los documentos de proceso es amplia y variada, de modo que es posible encontrar experimentación en borradores, tachaduras, gráficos, plantas escénicas, guiones, proyectos, ensayos, correspondencias, diarios personales, registros audio-visuales, fotos, y todo material que acompañe el movimiento de producción de la obra -es decir- que no sea generado después de su realización.

De esta forma, el texto que el artista-investigador compone para comunicar su indagación se va configurando como un entramado sensible en el que interviene su propia voz (en primera persona), diferentes materiales de la práctica y documentos del proceso de creación. Como señala Juan Carlos Arias, el texto no es una simple disertación teórica sobre la práctica artística: no es un texto que pueda ubicarse antes, en tanto plantee los principios de composición, o después, como una especie de crítica de la obra misma. La relación entre texto y práctica es más compleja: el movimiento de la escritura replica el movimiento constitutivo de la práctica misma. Según este autor:

El texto no explica la lógica constitutiva de la obra, sino que pone en escena dicha lógica en la escritura misma y no sólo en los contenidos que articula. Así, el texto no es simplemente una producción paralela en la que se da cuenta, de una u otra manera, de la creación artística. El texto es una réplica de la lógica misma de dicha creación. Funciona como una relación de resonancia a la manera en que dos cuerdas se mueven gracias al mismo impulso por una especie de continuidad del movimiento, haciendo imposible discernir cuál mueve a cuál. En música, la noción de coloratura podría relacionarse con este tipo de relación (...) Lo interesante de esta noción es que hace de la voz una función cromática que puede llegar, en muchos casos, a confundirse con los instrumentos sin llegar a perder, sin embargo, su singularidad. La relación entre voz e instrumentos es de réplica, sin que ninguno llegue a subordinar al otro. (2010: 7)

En la escritura performativa el *estilo* tiene importancia en sí mismo. La escritura se transforma en un recurso a través del cual se crea o re crea experiencia. El discurso artístico, como entramado de palabras, documentos y datos simbólicos (imágenes, sonidos, acciones en vivo, etc.) supone nuevas estrategias para entender la subjetividad creadora. Su objetivo no es explicar la realidad sino ofrecer elementos que permitan comprender las conexiones que existen entre la obra, el artista y el mundo.

Como señala Hernández (2006), la escritura performativa no propone hablar de uno mismo, sino “a partir de uno mismo” buscando la corporeización del cuerpo que narra y la implicancia de los lectores, auditores o público en la experiencia fenomenológica de configuración de significado, en el escenario

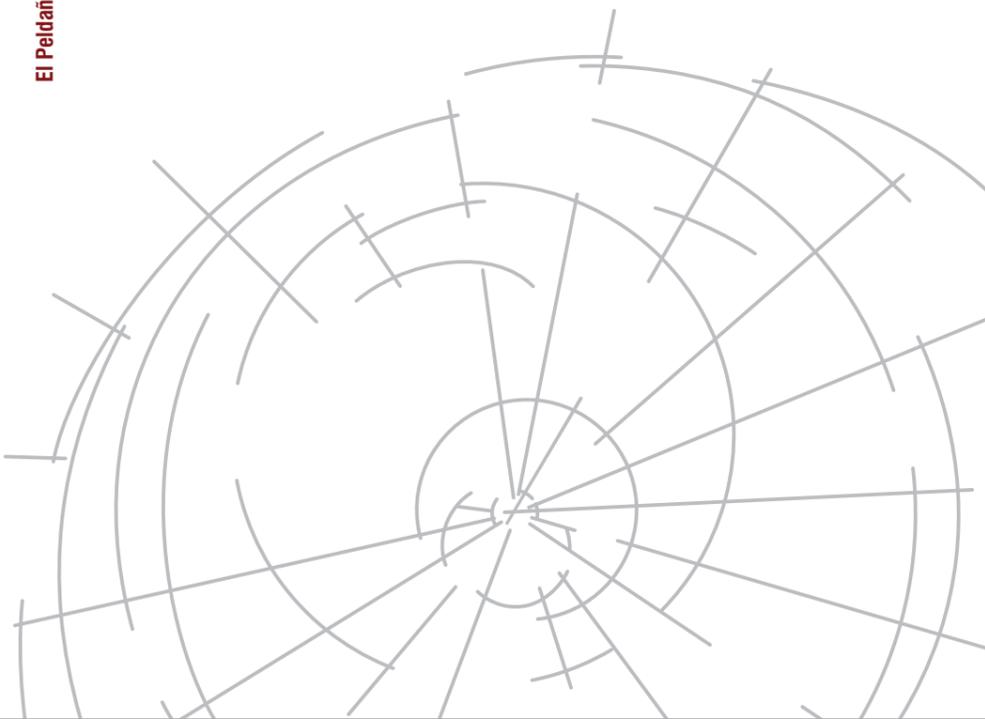
performativo de documentación. En este sentido, sus objetivos se asemejan a los objetivos del arte: busca “tocar” al espectador, evocar emociones, y proporcionar diferentes perspectivas para ver el mundo. Por lo tanto la validez de estos textos se puede determinar a partir de la capacidad que tengan para generar una experiencia transformadora en el lector/auditor, es decir, por aquello que la escritura provoca o evoca en el lector, lo cual le permite implicarse en un diálogo que considera *auténtico, creíble y posible*. Claramente, si la escritura es mediocre se corre el riesgo de que el lector/auditor no llegue a empatizar con la propuesta del artista -investigador y el diálogo quede trunco o resulte pobre.

Así entendido, el texto performativo evita por todos los medios caer en la catarsis personal, el informe técnico / burocrático o la justificación indulgente. La escritura artística le demanda al artista-investigador un esfuerzo creativo inteligente para exteriorizar el conocimiento plasmado en su práctica y diseñar estrategias eficaces para su comunicación. Esfuerzo que bien vale la pena, ya que como advierte Vidiella:



La intención de la escritura performativa (...) sería hacernos repensar sobre nuestras posiciones, localizaciones, sobre nuestros roles como creadores y/o espectadores, colapsando las fronteras entre artista - obra de arte; artista- espectador y obra- espectador. La relación entre artista, sujeto y público nos anima a pensar sobre los métodos a través de los cuales fabricamos historias e historias del arte, para repensar los modos en los que comprendemos cómo tiene lugar el significado y abriendo de ese modo la subjetividad como algo particular e implicado en redes de relación.

Por último, teniendo en cuenta lo expresado hasta acá, resulta claro que la paulatina inserción de la investigación Performativa en los estudios académicos pone al artista - investigador ante nuevos y exigentes desafíos narrativos. La eficacia de este discurso depende de la articulación coherente de los relatos de los sujetos que intervienen en la práctica, los datos simbólicos, las referencias con las que dialogan los artistas y el contexto desde el que se sitúan; cuidando que el estilo de escritura y el texto -como *entretelado*- funcione como réplica de su labor artística. Del mismo modo, esta línea de investigación para tener posibilidades de proyección y *sentido*, requiere que la universidad revise críticamente el lugar y la perspectiva logocentrista desde la que actualmente es concebida y encorsetada la investigación en artes.



BIBLIOGRAFÍA

Arias, Juan Carlos: (2010) *La investigación en Artes: El problema de la escritura y el "método"*, en Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. Vol. 5, N°2. Pp. 5-8.

Bondia, Jorge Larrosa: (2002) "Notas sobre experiencia e o saber da experiencia", en Revista Brasileira de Educação, N° 19. Sao Paulo. Pp 20 -28.

Borgdorff, Henk: (2010) *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: revista de ciencias de la danza. ISSN 1135-9137, N° 13, Pp. 25-46.

Derrida, Jaques: (1998) *De la gramatología*. México. Siglo XXI.

De Vicente, Sonia: (2006) "Arte y Parte: La controvertida cuestión de la Investigación Artística"; en Gotthelf, René: *La investigación desde sus protagonistas*. Mendoza. EDIUNC.

Lasage, Dieter: (2011) "Portafolio y Suplemento", en AAVV: *En torno a la investigación artística*. España. Universidad Autónoma de Barcelona.

Haseman, Brad: "Manifesto pela Pesquisa Performativa", en *Resumos 5° SPA. USP. Sao Paulo. 2015, Pp 41- 51 (Mi traducción)*.

Hernández H, Fernando: (2006) "Campos, Temas y Metodologías para la Investigación Relacionada con las Artes", en *Bases para un debate sobre Investigación Artística*. España. Ministerio de Educación y Ciencia. Pp 9 - 42

Salles, Cecilia Almeida: (2004) *Gesto inacabado: Processo de Criacao Artística*. São Paulo. Annablume.