

REPENSAR el arte

Reflexiones sobre arte,
política e investigación

JORGE GÓMEZ RENDÓN

Ramiro Noriega
Mónica Lacarrieu
Bradley Hilgert/Ana Carrillo
Jorge Gómez R.
Suely Rolnik
José Sánchez
Ernesto Ortíz
Daniel Villegas
Guadalupe Álvarez

Artes
EDICIONES
E N S A Y O



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Vicerrectora de Investigación y Postgrado, Mónica Lacarrieu

Vicerrectora Académica, María Paulina Soto

Primera edición

D.R. © Universidad de las Artes

UARTES EDICIONES:

Director, Fernando Montenegro.

Concepto Gráfico, María Mercedes Salgado

Diseño y Maquetación, José Ignacio Quintana J.

Repensar el Arte: reflexiones sobre arte, política e investigación

COLECCIÓN ENSAYO

ISBN 978-9942-977-06-9

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/editorial

Índice

Prólogo

“La larga vida del arte” por Sara Baranzoni (Universidad de las Artes)	7
1. De la no economía del arte, o de su economía paradójica	
Ramiro Noriega (Universidad de las Artes)	16
2. La Investigación en Artes: Desafíos para pensar y repensar la valoración de los procesos y prácticas artísticas en el campo académico-científico-universitario	
Mónica Lacarrieu (Universidad de las Artes)	33
3. Hablando de la dimensión política de las cosas: ¿por qué siempre decimos creatividades?	
Bradley Hilgert/ Ana Carrillo (Universidad de las Artes)	53
4. Otras textualidades: los lenguajes del arte alfarero en Canelos, Ecuador	
Jorge Gómez Rendón (Universidad de las Ámsterdam)	70
5. Pensar desde el saber-del-cuerpo Una micropolítica para resistir al inconsciente colonial-capitalista	
Suely Rolnik (traducción en castellano de Damian Kraus)	85
6. Pensamiento y acción: la investigación en artes José Sánchez (Universidad de Castilla-La Mancha)	98
7. El cuerpo como laboratorio Ernesto Ortiz Mosquera (Universidad de Cuenca)	111
8. Arte e investigación en la época del capitalismo cognitivo Daniel Villegas (Universidad Europea de Madrid)	125
9. Nuevas formas de vida. Pensando acerca de, desde, el dibujo. Guadalupe Álvarez (Universidad de las Artes)	139
Biografías de los autores	157

Pensamiento y acción: la investigación en artes

José Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Lo que aquí se expone es el resultado de una reflexión a partir de la experiencia realizada en los últimos años por el grupo de investigación Artea, que se ha materializado en la oferta de una maestría, dos proyectos de investigación en colaboración con artistas y varias tesis doctorales en las que hemos intentado un trabajo desde la creación.

Yo no soy un artista, sino alguien que siempre ha estado muy próximo a los artistas. Mi formación es en filosofía, pero desde muy temprano me sentí llamado por la escritura, por el teatro, por la pintura, por las artes visuales, por la música, por el cine. He acompañado de manera muy cercana trabajos de artistas en diferentes momentos de su trayectoria. He colaborado en procesos de creación, en la generación de contextos de presentación y debate, he investigado genealogías, escrito manifiestos, y durante más de veinticinco años he impartido clases en una facultad de artes. Sin embargo, yo mismo no soy artista, razón por la cual, lo que voy a decir debe ser tomado con cierta cautela. Soy alguien que camina al lado de los artistas.

Al caminar al lado de los artistas no he vivido por mí mismo los privilegios del éxito, ese momento dulce en que los artistas realizan lo que quieren y son reconocidos por ello. Pero tampoco he vivido los momentos de inquietud y de angustia, ni la lucha cotidiana de miles de artistas que deben buscar su lugar, hacerse visibles en el circuito global, en una carrera estresante.

Para unos y otros, para los artistas exitosos y para los artistas que tratan de habitar el complejo territorio del arte profesional, la investigación artística se muestra como un lugar-refugio: la investigación es aquello que protege de la vanidad, por una parte, y que protege de las presiones institucionales y mercantiles. Para los artistas que trabajan en el circuito profesional, la investigación artística es un espacio de libertad donde la indagación poética no se ve constreñida por formatos, expectativas o imposiciones. Situarse en el ámbito de la investigación permite a los artistas desarrollar su creación en relación con otros ámbitos del conocimiento o del pensamiento, pero también en interacción con problemáticas sociales y políticas.

Cuando hablo de lugar-refugio no estoy pensando en un aislamiento, no estoy pensando en laboratorios aislados de la realidad en los que imaginar formas

sin contenido. Estoy pensando en zonas de protección en las que los artistas puedan experimentar libres de las presiones del mercado capitalista del arte y de las directrices institucionales establecidas según criterios políticos, sociales o culturales ajenos a la potencia de los discursos artísticos en sí mismos. Se trata de zonas de protección habilitadas para producir pensamiento. Porque el arte produce el pensamiento. Y el pensamiento es necesario para que la vida de las sociedades contemporáneas sea también una vida de las personas, y no solo una vida de las empresas, de las instituciones y de quienes están en la cúspide de unas y otras.

El ejercicio del pensamiento es peligroso, y el pensamiento provocado por la investigación artística puede situar a los artistas en nuevas zonas de riesgo. Ya no son esas zonas de riesgo del arte respecto al capital o la institución, sino zonas de riesgo en que los artistas ponen su cuerpo en compañía de otros artistas y no artistas en la indagación sobre nuevos modos de convivencia o sobre modos de resistencia y transformación en situaciones sociales y políticas específicas.

Pienso la investigación artística como un espacio con una temporalidad propia. La consecución de esa temporalidad no tiene por qué implicar la existencia de espacios cerrados ni de aislamientos. Se trata de una disposición diferente de la atención, de la escucha, del hacer. Es una temporalidad propia que, sin embargo, no es incompatible con otras temporalidades propias del hacer cotidiano, de la meditación o del activismo.

Es este modo de comprender la investigación artística el que, a mi juicio, deberíamos impulsar en el contexto académico, no la investigación burocrática, ni mucho menos la investigación bancaria. Llamo investigación burocrática a aquel trabajo meramente instrumental que convierte en un fin en sí mismo la consecución de puntos por medio de congresos, proyectos competitivos, publicaciones en revistas con índice de impacto, y mediante el que solo se pretende subir peldaño a peldaño la escalera de la academia. Investigación bancaria, por su parte, es aquella que da continuidad a la educación bancaria denunciada por Paulo Freire en 1970 en su *Pedagogía del oprimido*. El conocimiento puede ser entendido como principio de progreso, pero también es un principio de liberación. El conocimiento no solo nos aporta representaciones, modelos y técnicas para la transformación y mejora de la realidad física y social, también nos empodera para decidir sobre el sentido de esas transformaciones y lo que entendemos por «progreso». La *Pedagogía del oprimido* apareció en fechas decisivas para América Latina, cuando la región comenzó a sufrir el embate del liberalismo económico, revelado por «técnicos» norteamericanos a quienes no les repugnaba sino más bien les interesaba colaborar con regímenes dictatoriales y embrutecedores. Entonces, como ahora, era preciso defender una concepción liberadora de la educación, una democracia del conocimiento.

Aunque Freire escribió su libro pensando fundamentalmente en la relación pedagógica básica (maestro-alumno), podríamos proyectar sus ideas

al ámbito social e institucional, incluido el universitario. En un esquema de educación bancaria, el sistema, a través de los maestros en cuanto figuras de autoridad, deposita en los estudiantes un conocimiento que se va acumulando en proporciones variables. La inversión de conocimiento dependerá de los beneficios que el sistema espera obtener a mediano o largo plazo: si un estudiante se presenta como una inversión atractiva, puede beneficiarse de mayores depósitos y, eventualmente, llegar a convertirse él mismo en un maestro. De la misma manera, si un grupo de estudiantes, por el tipo de enseñanza que cursan, ofrece garantías de rendimiento, gozará de mayores inversiones. Obviamente, los criterios para decidir el atractivo de la inversión no solo dependen del talento y el esfuerzo del estudiante o del grupo, sino también de su entorno social, su capacidad económica y, sobre todo, su aceptación del sistema. Una vez concebido el conocimiento como mercancía, resulta fácil traducirlo en términos económicos.

La investigación no puede ser un negocio. Ni siquiera en el ámbito de las ciencias experimentales. La investigación debe ser un proceso de conocimiento o un proceso de pensamiento. Sigo a Hannah Arendt al sostener la diferencia entre cognición y pensamiento. Y estoy de acuerdo con ella al argüir que del mismo modo que la investigación científica produce conocimiento, la investigación humanística y especialmente la investigación artística producen pensamiento¹. Esto no quiere decir que no haya pensamiento en la ciencia (no existiría ciencia sin pensamiento) y que no exista conocimiento en el arte, sino que el pensamiento en la ciencia sirve al conocimiento, y el conocimiento en el arte sirve al pensamiento.

Luis Camnitzer reconocía que lo que su experiencia como artista le proporcionaba no era una habilidad para producir objetos, sino «una libertad de conexiones que me permite comprender mejor las cosas»². Los artistas que se inscriben en el nuevo paradigma no se conciben a sí mismos como inventores de

1 «La fuente inmediata de la obra de arte es la capacidad humana para pensar. [...] Las obras de arte son cosas del pensamiento, pero esto no impide que sean cosas [...] Pensamiento y cognición no son lo mismo. El primero, origen de las obras de arte, se manifiesta en toda gran filosofía sin transformación o transfiguración, mientras que la principal manifestación del proceso cognitivo, por el que adquirimos y almacenamos conocimiento, son las ciencias. La cognición siempre persigue un objetivo definido, que puede establecerse por consideraciones prácticas o por "ociosa curiosidad"; pero una vez alcanzado este objetivo, el proceso cognitivo finaliza. El pensamiento, por el contrario, carece de fin u objetivo al margen de sí, y ni siquiera produce resultados; no sólo la filosofía utilitaria del *homo faber*, sino también los hombres de acción y los científicos que buscan resultados, se han cansado de señalar lo "inútil" que es el pensamiento, tan inútil como las obras de arte que inspira». Véase: Hannah Arendt, *La condición humana* (Madrid: Paidós, 2005), 190-192.

2 «Art is a way of organizing and acquiring knowledge, and not just making things. In most art schools, for me are crafts schools, or behavior schools. They learn how to do things or how to behave like an artist.» / Luis Camnitzer, «Luis Camnitzer On 'Art Thinking' and Art history», video de YouTube, 04:27. Publicado el 13 de julio de 2015, <http://www.guggenheim.org/video/luis-camnitzer-on-art-thinking-and-art-history>.

formas y manipuladores de objetos, sino como generadores de saber o agentes en una red de generación de saberes.

El saber se diferencia del conocimiento en que este, supuestamente, no precisa del cuerpo. El saber es un conocimiento corporeizado, muchas veces despreciado por la ciencia, como consecuencia precisamente de su dependencia de la materialidad del cuerpo y de la subjetividad de la experiencia. Pero es ese saber, vinculado al cuerpo y la experiencia, el que se activa en la investigación artística por medio del pensamiento.

Durante siglos la cultura judeocristiana nos ha impuesto el dogma de un pensamiento que era exclusivo de la palabra. Los filósofos, herederos de los teólogos, se atribuyeron en exclusiva el dominio del pensamiento. La existencia derivaba de la consciencia de pensar, y la divinidad se identificaba con la palabra y con el discurso. Hace ya algunas décadas que este dogma comenzó a ser horadado: Friedrich Nietzsche fue uno de los primeros; le siguieron los poetas de principios de siglo XX, y realizaron una especial aportación las coreógrafas y coreógrafos del pasado siglo, si bien su capacidad de enunciación fue limitada y sus discursos apenas trascendieron.

Hace ya casi veinte años iniciamos en Madrid un contexto de presentación y debate de danza contemporánea llamado *Desviaciones*, que incluía un homenaje a quienes cuarenta años antes habían sostenido con rotundidad un pensamiento del cuerpo. «Pensando con el cuerpo» fue el *leitmotiv* de aquel festival, y su ícono una imagen imposible, porque es la imagen de cuerpos en movimiento, los cuerpos entregados a la ejecución de la cadena inventada por Yvonne Rainer, *Trio A*, uno de los momentos más importantes de la historia del pensamiento del siglo XX. *Trio A* no es solo una pieza de danza, que lo es, ni un método de movimiento democrático, que lo es. Es sobre todo una obra de pensamiento, como lo son el *Tractatus*, de Wittgenstein, *La condición humana*, de Hannah Arendt, o *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault, pero también *El gran vidrio* de Marcel Duchamp, *Meshes of the afternoon*, de Maya Deren, *la Pericolous Night* de John Cage o las acciones de Las yeguas del Apocalipsis.

Hacer investigación no es hacer arte siendo conscientes de un método o siendo fieles a una metodología. Esto es más bien renunciar al arte para entregarse a la burocracia. Y esto es tanto más absurdo cuanto, según observó Paul Feyerabend, la investigación científica es esencialmente anarquista, pues no existe algo así como un «método científico», sino más bien un conjunto de procedimientos a los que los científicos recurren siguiendo la regla del ensayo y del error³.

3 «Science is an essentially anarchic enterprise: theoretical anarchism is more humanitarian and more likely to encourage progress than its law-and-order alternatives.» Véase: Paul Feyerabend, *Against Method* (London: Verso, 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

Hacer investigación no es hacer por hacer, evitando la producción. Esto es más bien renunciar al arte para entregarse al narcisismo. Y esto es tanto más absurdo cuando hace ya tiempo que sabemos que evitar el objeto artístico, la producción material de obras de arte, no nos libera de la cadena fetichista del mercado, sino más bien convierte a los propios artistas en cuanto nombres y en cuanto personas en objeto de comercio o institucionalización.

Hacer investigación es esforzarse en la generación de pensamiento, en la generación de dispositivos que produzcan pensamiento, o en la generación de experiencias que produzcan conocimiento y pensamiento. Y cuando hablo de pensamiento hablo de un pensamiento comunicable y compartible, pues de lo contrario no sería pensamiento. Un pensamiento que sirve para enriquecer la convivencia, pues de lo contrario sería meramente entretenimiento.

Así entendida, la investigación no es radicalmente distinta de la creación. La investigación artística es creación. Y no puede haber investigación sin creación. O más bien no puede haber investigación sin un compromiso con la creación. La investigación artística no puede ser meramente reflexión sobre la creación. No puede reducirse a una elaboración conceptual a partir de la creación, a la fabricación de teorías sobre la creación. Este es un trabajo que los filósofos han hecho y continúan haciendo. Y algunos lo hacen muy bien.

La investigación artística se inscribe en esa transición del paradigma estético al paradigma poético (o poiético) que numerosos artistas han reivindicado en los últimos años y que algunos pensadores como Boris Groys han identificado⁴. El paradigma estético es aquel definido por la mirada del espectador, del receptor, y ha regido la institución del arte desde la invención del arte contemporáneo a finales del siglo XVIII. La estética como disciplina surgió al mismo tiempo que el arte autónomo. Pero la inscripción del arte en el paradigma estético implicaba el privilegio de la experiencia estética sobre la acción poiética. La actividad artística tiene como destino producir un texto, una partitura o una obra que se realizará como experiencia estética cuando el lector, el oyente o el espectador la reciban. En ese proceso, la lógica poética pasa a segundo plano, se hace subsidiaria de la estética.

Lo que está ocurriendo en las últimas décadas es que la multiplicación de agentes poiéticos en potencia hace insostenible ese paradigma. No basta con que

humaniza la ciencia al observar que en la investigación científica intervienen elementos no racionales que tienen que ver con el contexto social, económico, pero también personal de los científicos. En segundo lugar, que 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.

4 «En la modernidad -época en la que vivimos todavía- cualquier discurso sobre el arte cae, casi de manera automática, bajo la categoría general de estética [...] Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas. [...] Esto implica que el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor». Véase: Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014) 9, 14 y 15.

el artista deje de ser considerado genio; es que efectivamente cualquiera puede ser artista. Y entonces el peso ya no recae en el momento de la recepción, sino en el momento de la producción. La investigación artística interviene en esa cadena haciendo comunicable esa lógica poética. Y al hacerlo, genera un pensamiento que emana del hacer artístico, y que se desarrolla en el propio hacer artístico. Entonces la investigación artística no es en sí algo radicalmente nuevo. Resulta de hacer visible y comunicable aquello que había formado parte de la actividad artística, pero había quedado ensombrecido por la hegemonía de lo estético.

Hacer aparecer la lógica poética en contraste con la hegemonía de lo estético es lo que consiguió Julio Cortázar en su cuento «El perseguidor» (*Las armas secretas*, 1959). Aquí se contraponen la figura del artista (Johnny), en este caso músico, 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 el 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 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 intenta 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.

Ahora bien, Cortázar es un maestro de la escritura. Para hacer lo que hace Cortázar se debe ser un virtuoso de la escritura. ¿Qué pasa con quienes no

disponen de esa técnica? ¿Hacer investigación es aprender a escribir? No, pero sí combatir el viejo mito del artista mudo. 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. 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 las que funcionan esos mecanismos; el segundo, en cambio, practica un arte, pero no es dueño de un saber, sería 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 discusión⁵.

Se trata de recuperar la capacidad de enunciación sin por ello abandonar la lógica de la poética. En busca de antecedentes, sería preciso entonces revisar la historia de las artes desde lo que Feyerabend llamó la «teoría del error»⁶. Nos interesarán no tanto las obras, sino los procesos de pensamiento vinculados a esas obras. En algunos casos esos procesos de pensamiento fueron explicitados por los propios artistas por medio de textos, actividad docente o discursos expositivos. Permítanme que proponga algunos ejemplos entre los muchos que podríamos rescatar.

1. Paul Klee.

El objetivo es compartir los logros de la pintura para que puedan ser aplicados en otros ámbitos: el diseño, la arquitectura, etc. Por ello, no se trata de mostrar resultados sino precisamente de analizar procesos. Tanto Kandinsky como Klee intentan ordenar aquello que han producido de forma intuitiva. Su práctica en Bauhaus es precisamente un ejercicio de *research*, de retorno sobre la búsqueda propia.

En la investigación de Klee hay condicionantes ideológicos y estilísticos, un pozo romántico, una voluntad prometeica, una absolutización de la vida, una admisión no-crítica de la dialéctica (cosmos/caos, activo/pasivo, femenino/masculino). Pero estas asunciones no son sometidas a crítica por Klee. Si lo hiciera destruiría la posibilidad de convertir su investigación en un procedimiento artístico, destruiría la creatividad. Klee investiga la forma y los elementos formales en relación con la realidad (invisible), pero no somete a crítica sus propios

5 Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts du faire* (Paris: Gallimard, 1990), 114.

6 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 entonces es 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 legitimidad universal de los métodos. El anarquismo epistemológico no implica la ausencia de metodología, sino una crítica a la absolutización de ciertos métodos o posiciones dogmáticas desde el interior de un paradigma científico.

presupuestos ni sus propias opciones. Es decir, Klee practica una investigación reflexiva sobre los medios de la pintura y la plástica, pero no una investigación autorreflexiva sobre su propio hacer en cuanto pintor. El resultado de esta autorreflexividad sería: a) la aceptación de la singularidad de cada trayectoria artística y la imposibilidad de su transferencia; b) la parálisis creativa como consecuencia de la aceptación crítica previa a la acción productora. Obviamente, en la investigación de Klee resulta insoslayable su inscripción en un contexto específico: Bauhaus, y la complicidad con un planteamiento ideológico y un horizonte político que guía la construcción y el funcionamiento de Bauhaus.

2. Lygia Clark: extradisciplina y relación

La idea de investigación en la obra de Lygia Clark vertebrada una trayectoria desde la escultura concreta hasta los objetos relacionales. Lo que guía a Clark no es una búsqueda formal, sino un pensamiento que, en coherencia con sus descubrimientos y con sus preguntas, la lleva fuera del mundo artístico. Clark comprendió que, si abandonaba la producción de objetos para producir efímeros, ella misma se convertiría en fetiche, su nombre, su persona:

En el mismo momento en que el artista digiere el objeto, es digerido por la sociedad, que ya le ha encontrado un título y una función burocrática: será el futuro ingeniero del placer, una actividad que no tiene efecto alguno en el equilibrio de las estructuras sociales⁷.

Probablemente Lygia Clark no se habría visto enfrentada hoy en día a ese dilema trágico entre una comunicación honesta y profunda con los demás y una exploración de las posibilidades formales de la creación. Es precisamente en el debate entre autonomía y heteronomía del arte donde se situaría una de las potencias de la investigación artística en cuanto ámbito de trabajo diferenciado. Ofrece una salida al problema ético que se plantea a muchos artistas que se resisten a que su investigación alimente la vanidad de los coleccionistas o los curadores institucionales.

Pero la idea de investigación en la obra de Lygia Clark tiene otra dimensión, y es la dimensión procesual, no ya de su obra sino del pensamiento que su obra manifiesta. Esta procesualidad permite que sea continuada, revisada, reinterpretada, traducida.

Situarse en el ámbito de la investigación implica aceptar la comunicabilidad de los procesos y la traducción de los mismos. Y fue mediante la traducción como la obra de Lygia Clark volvió al museo de la mano de la curadora, pero también pensadora y terapeuta Suely Rolnik. Clark abandonaría por completo la práctica artística entendiendo que no había modo de evitar la capitali-

⁷ Lygia Clark, «L'homme structure vivante d'une architecture biologique et cellulaire», *Robho*, n.º 5-6, París, 1971, en Suely Rolnik y Corinne Diserens eds., *Lygia Clark, da obra ao acontecimento: Somos o molde, a você cabe o sopra* (São Paulo: Pinacoteca del Estado de São Paulo, 2006).

zación o la burocratización en el interior de la institución arte. La reactivación de su práctica en un espacio museístico treinta años más tarde, ¿no constituía una traición a la decisión muy conscientemente tomada de evitar «los efectos perversos del capitalismo cultural»?

La estrategia elegida por Rolnik para reactivar la práctica de Clark sin cosificarla ni representarla fue la de la oralidad.

La idea era producir un registro vivo de los efectos del cuerpo constituido por Lygia en su exilio del arte, tal como aparecieron en su ambiente político cultural en Brasil y en Francia. El objetivo era revivir la memoria de las potencialidades de estas propuestas, por medio de una inmersión en las sensaciones que produjeron como experiencias vividas⁸.

A Rolnik le importaba producir también la memoria del contexto marcado por la dictadura y por estrategias de resistencia a veces contrapuestas, como las de la guerrilla y la contracultura, sin que por ello la práctica en sí quedara reducida a una consecuencia, una ilustración o una anécdota. Para ello era preciso realizar un trabajo de relación para desbloquear la memoria sensible e íntima de los colaboradores (testigos-participantes); ese trabajo de relación era en sí mismo un homenaje a la propia práctica de Clark y un reconocimiento de su herencia: «se trataba de producir una memoria de los cuerpos que habían sido afectados por la experiencia de las propuestas de Lygia Clark, y allí donde se inscribiera, darle la oportunidad de pulsar el presente». El archivo vivo se realizó como una serie de sesenta y seis entrevistas filmadas, que más tarde fueron exhibidas en diversos museos. Rolnik asumía las contradicciones internas del proyecto y justificaba en su texto el retorno al museo de una artista que se había exiliado de él; su principal defensa se basaba en la tentativa de superar la preservación de las «acciones» en forma de «archivo muerto» para devolverles la condición de «memorias vivas» y, por tanto, una efectividad actualizada.

3. Mapa Teatro, dirigido por Heidi y Rolf Abderhalden

Quienes conocen Mapa, saben que no es meramente una compañía de teatro. Mapa es una casa en un barrio del centro de Bogotá hasta hace poco muy popular y hasta hace poco también conflictivo. Mapa es un espacio de presentación, pero también un espacio de residencia artística, un espacio de producción de creaciones propias y un espacio de gestión de proyectos culturales, académicos y de investigación. La investigación se da en Mapa en diferentes niveles, pero me parece muy relevante señalar la coincidencia entre el compromiso social (con la ciudad de Bogotá), el compromiso pedagógico a nivel del posgrado (maestría Teatro y Artes Vivas) y el compromiso artístico (en la investigación puramente poética).

8 Suely Rolnik, "The Body's Contagious Memory. Lygia Clark's Return to the Museum" (2006), http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en/print#_ftn5.

Hay una primera idea, que es la inscripción de Mapa en un lugar, en un contexto, en una historia. Se trata de un trabajo situado, de una investigación situada⁹.

La idea de «conocimientos situados» surge de la denuncia de la supuesta objetividad e imparcialidad de la ciencia, justificada en principios de poder masculinos, frente a lo cual plantea la necesidad de una legitimación de los discursos feministas como discursos encarnados. Los conocimientos situados como afirmación de la parcialidad. Parcialidad no es relativismo, es una búsqueda de la objetividad desde el reconocimiento de la posición, porque uno no puede asumir simultáneamente la posición de todos. El relativismo es 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), Donna Haraway propone los conocimientos situados. Los conocimientos situados en los que se asume la parcialidad y se asume por tanto la necesidad y la posibilidad de conversar con los otros para alcanzar la objetividad¹⁰. De allí se deriva una condición importante para el trabajo artístico, en especial en las artes escénicas.

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. El cuerpo debe ser entrenado para ser afectado por la realidad. Al mismo tiempo que el cuerpo se transforma en su capacidad de ser afectado, la realidad también se transforma. Por tanto, el sujeto investigador es alguien que trabaja sobre su propio cuerpo. Esta idea la desarrolló brillantemente 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 corporal¹¹.

9 «The statement that individuals live in a world means, in the concrete, that they live in a series of situations. And when it is said that they live in these situations, the meaning of the world «in» is different from its meaning when it is said that pennies are «in» a pocket or paint is «in» a can. It means, once more, that interaction is going on between an individual and objects and other persons». Véase: John Dewey, *Experience and education*, 43.

10 Donna J. Haraway, «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial» (1988), en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, (Madrid: Cátedra, 1995).

11 Susan L. Foster, «Coreografiar la historia» (1995), en *Naverán, Isabel de y Écija*, Amparo eds.,

La búsqueda de la objetividad solo puede darse en el encuentro, en la comunicación de procesos y en la conversación sobre ellos. Richard Rorty había descrito la tarea filosófica a lo largo de la historia como el empeño por mantener activa una conversación¹². Los investigadores son conversadores en el ámbito de su propia disciplina, pero también fuera de su propia disciplina. La conversación, frente a otros discursos, tiene esta ventaja: que puede saltar de un lugar a otro, y que la voz de los expertos se puede ver interpelada 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.

El investigador raramente es un trabajador solitario. Busca continuamente medios para vincularse localmente y vincularse con otros artistas en su proceso de investigación.

En el trabajo de Mapa es fundamental la idea de «Laboratorio de la imaginación social», que apareció hace más de veinte años cuando Heidi y Rolf pusieron en escena una pieza de Heiner Müller, *El Horacio*, con internos de la prisión de máxima seguridad de Bogotá, la Picota. Esta idea se desarrolló más tarde en sus proyectos de intervención en el espacio público (C'undua).

Es la situación lo que permite la colaboración con agentes que no habitan el mundo del arte. Esos agentes pueden ser no-agentes antes de la colaboración con Mapa, como los habitantes del Cartucho o los presos de la Picota. Pueden ser agentes sociales, políticos. También pueden ser investigadores de otros campos, como urbanistas, políticos, sociólogos, filósofos, artistas visuales.

En este punto aparece una nueva idea, muy importante, la idea de cooperación, que tomo de Richard Sennett¹³. No hay que suprimir las diferencias, porque si se suprimen las diferencias no hay cooperación posible. La cooperación surge precisamente del reconocimiento de las diferencias. Lo que encontramos entonces es un grupo de agentes disciplinares que trabajan juntos, sin igualarse. Cooperan sin mimetizarse. En la cooperación surgirá el contagio, pero no la anulación de la diferencia. Las colaboraciones no se pueden forzar, pero las opciones de contagio sí se pueden multiplicar.

Un antropólogo debería 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 coreógrafos 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.

Lecturas sobre danza y coreografía (Madrid: Artea, 2013), 15.

¹² Richard Rorty, *Philosophy in the mirror of nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 377.

¹³ Richard Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation* (New Haven & London: Yale University Press, 2012).

Pero lo más interesante surgirá siempre cuando los unos se expongan a los otros en la consciencia de sus diferencias y en la seguridad de sus potencialidades.

Me parece muy importante subrayar que la investigación artística no puede conducir a una disolución de la práctica artística en otras prácticas, ni a la suplantación del artista en figuras que ya no son creadoras. La creación (la poiesis/la poesía) se mantiene en el centro de la actividad del artista, se conciba o no a sí mismo como investigador.

En los últimos años se han multiplicado los grupos multidisciplinares y los encuentros multidisciplinares. Jesús Carrillo advertía

Me interesa lo que aportan los artistas dentro de estos grupos extra-disciplinares, pero especialmente quién convoca (¿el antropólogo? ¿el artista?) y si esas aportaciones revierten luego al campo del arte, o a dónde van¹⁴.

Situarse en disposición de investigación no puede suponer que los artistas pongan sus habilidades y capacidades al servicio de investigaciones que les son ajenas. La cooperación exige la multilateralidad. Por ello la investigación artística será verdaderamente investigación cuando aquello que abra o genere el campo de trabajo sea una pregunta artística y no solamente una pregunta antropológica, sociológica, política.

Creo que esto es visible en el trabajo de Mapa, y especialmente en su última producción, *Los incontados*. Es una inquietud artística lo que moviliza a una serie de personas, provenientes de distintos campos, para que cooperen en una indagación común sobre la violencia en Colombia en los últimos cincuenta años. Es el artista quien convoca en este caso, un colectivo artístico que no renuncia a la creación ni renuncia a la potencia de la poética para complejizar y, por tanto, enriquecer el ámbito público de discusión sobre la memoria y la convivencia.

El pensamiento, en este caso como en todos los casos en que la investigación artística se realiza y se manifiesta, es indisociable del hacer. Pensar y hacer son lo mismo. Este pensar vinculado al hacer subvierte el modo en que el pensamiento ha sido absorbido por la producción en el sistema capitalista. En *Gramática de la Multitud*, Paolo Virno sostenía que «el trabajo posfordista, el trabajo que produce plusvalía, el trabajo subordinado, emplea dotes y requisitos humanos que, según la tradición secular, correspondían más bien a la acción política»¹⁵. La capacidad para manejar grupos, intereses y afectos ha dejado de ser algo diferente al trabajo mismo para convertirse en un factor de plusvalía. Lo mismo ocurre con el pensamiento, y lo mismo con la experiencia. Pensamiento,

14 Intervención en un debate organizado por el departamento de historia del arte de la Universidad Complutense de Madrid en la Facultad de Bellas Artes, en 2015.

15 Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Por un análisis de las formas de vida contemporánea* (2001) (Madrid: Traficantes de sueños, 2003), 49.

subjetividad y experiencia son factores de producción de plusvalía.

Los artistas tienen la opción de aceptar su inclusión en esta nueva red de producción posfordista y sacar todo el beneficio de ello. O bien, tienen (tenemos) la opción de situarnos en disposición de investigación, y desde un hacer situado, invertir la jerarquía de las preguntas como un paso previo a liquidar cualquier jerarquía.

Por ello el arte no puede asumir ninguna imposición mercantil, social o política. La investigación artística debe contar con su campo de investigación básica. De acuerdo con Rolnik, «las prácticas artísticas de interferencia más contundente son aquellas que afirman la potencia política propia del arte». Los artistas podrán cooperar, Pero nunca someterse de manera permanente a investigaciones ajenas a su campo de investigación básica. Y ese campo de investigación básica cumple por sí mismo una función social, que es la de mostrar la posibilidad de una vinculación de trabajo y pensamiento no dominada por el interés o la búsqueda de la plusvalía. A ese factor de movilización lo podemos llamar cooperación, amor, poesía, poiesis, o simplemente, creación.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Madrid: Paidós, 2005.
- Camnitzer, Luis. «Luis Camnitzer On 'Art Thinking' and Art history », video de YouTube, 04:27. Publicado el 13 de julio de 2015, <http://www.guggenheim.org/video/luis-camnitzer-on-art-thinking-and-art-history>.
- Dewey, John. *Experience and education*. Nueva York: Touchstone, 1997.
- Feyerabend, Paul. *Against Method*. Londres: Verso, 1993.
- Foster, Susan L. «Coreografiar la historia» (1995). *Lecturas sobre danza y coreografía*. En Isabel de Naverán y Amparo Écija, eds. Madrid: ARTEA, 2013.
- Groys, Boris. *Valverse pública. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Haraway, Donna J. «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial» (1988). *En Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Rolnik, Suely. *Suely Rolnik, "The Body's Contagious Memory. Lygia Clark's Return to the Museum"*(2006), http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en/print#_ftn5.
- Rorty, Richard. *Philosophy in the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Sennett, Richard. *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*. New Haven & London: Yale University Press, 2012.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Por un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.