

Introducción

CAROLINA BENAVENTE MORALES

Investigadora

Centro de Investigaciones Artísticas,

Universidad de Valparaíso (CIA UV)

cbenavem@gmail.com



Este libro corresponde, para la mayor parte de sus autores, a un primer escarceo en las relaciones entre conocimiento y creación que conlleva la investigación artística. Se trata para nosotros, en esta oportunidad, de constatar la emergencia del concepto, utilizarlo para interrogar experiencias más bien previas a su adopción y percatarnos de las tensiones que nos plantea en disímiles esferas, con la intención de visualizar los deslices que su propio uso genera. Irrumpida globalmente hace unas tres décadas atrás, la investigación artística se instala en Chile de manera mucho más reciente y, como siempre, urgente. A diferencia de los tópicos que se dejan tratar con cierto distanciamiento, si los hay, ella parece haber llegado para envolver integralmente las prácticas de los artistas en la universidad. De allí nuestro interés por dar lugar, en noviembre de 2017, a la Primera Jornada de Investigación Artística del recién creado Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIA UV), encuentro donde se expusieron la mayor parte de los textos aquí compilados. En necesario diálogo con quienes invitamos a sumarse a nuestras

reflexiones, buscamos llevar a cabo mediante el presente volumen una primera apropiación crítica y poética del concepto desde nuestra región.

La investigación artística permite designar a un repertorio amplio de pesquisas que se realizan sobre, para o a través de las artes. Si bien estas tres líneas son trabajadas en el seno del CIA UV, es especialmente en el sentido de investigación *a través* o *mediante* las artes que la investigación artística nos intriga, nos interesa y nos conmina a explorar las escurridizas confluencias que involucra. En rigor, hace tiempo que los artistas utilizan la noción, pensándose a sí mismos como investigadores en la conducción de sus propios experimentos. Más todavía, bajo el paraguas conceptual de la obra en tanto proceso, son numerosos los artistas contemporáneos que elaboran propuestas a partir de las pesquisas propias (o ajenas acerca de sí, en el caso *La filiatore*, de Sophie Calle¹), transformándolas en objetos de exhibición. No obstante, llevados a cabo en el campo artístico, estos experimentos todavía conllevan relaciones laxas entre arte e investigación, mismas que se tienden a rigidizar en el actual contexto universitario.

Al aunar dos prácticas cuya relativa autonomía hasta ahora permitió un libre o despreocupado juego de mutuas apropiaciones, el concepto de investigación artística produce varias cosas, repercutiendo en el trabajo artístico concreto que se desarrolla dentro de o en relación a las universidades. Estas instituciones de enseñanza superior son importantes de focalizar

¹ Investigación detectivesca exhibida en el MAC Quinta Normal en Santiago el año 2009.

no solo porque todos los autores de este libro nos desempeñamos o nos hemos desempeñado en su seno, sino también porque, hasta el día de hoy, ellas son un albergue privilegiado para los artistas chilenos. Más allá de proporcionarles una formación profesional y académica, las universidades en muchos casos les permiten disponer tanto de una plataforma de acción como de una remuneración estable (o más o menos estable). Teniendo en cuenta lo desarticulado de la sociedad civil, lo poco desarrollado del mercado del arte nacional y lo exiguo de los recursos públicos entregados al arte —notablemente mediante el mecanismo de los fondos concursables²—, el patronato universitario sigue siendo fundamental para el desarrollo de las artes y los artistas a nivel nacional.

El primer efecto de la investigación artística en este contexto es que sienta la precedencia de la investigación sobre el arte. Bajo la influencia global del Plan de Bolonia adoptado por distintos países europeos a partir de 1999, se le va otorgando un lugar destacado a la investigación en las universidades³. En Chile, el acople a Bolonia se ve paradójicamente obstaculizado por el neoliberalismo reinante en la posdictadura. Bajo el argumento de la democratización, el ingreso a las universidades se masifica, viéndose privilegiada la docencia como actividad altamente lucrativa que atrae a grandes consorcios privados y apenas

² Los primeros fondos concursables en el ámbito artístico fueron creados en las postrimerías del régimen militar, en 1989.

³ Junto a medidas como el escalonamiento homogéneo de los grados académicos, el fomento de la movilidad estudiantil o la adopción de un sistema de créditos transferibles, entre otros.

permite a las universidades estatales administrar su miseria. Después de las movilizaciones estudiantiles del año 2011, el sector se vuelve a regular, quedando condicionados el apelativo de “universidad” y la recepción de fondos ad hoc a una acreditación en “investigación y creación”. Así, se busca resguardar el lugar de los artistas en las universidades, especialmente mediante una validación de sus producciones específicas. Pero es la investigación la que permitiría realizar el acople a una “sociedad del conocimiento”. Dado el casi nulo desarrollo de centros de estudios tanto independientes como dependientes de las grandes industrias y corporaciones, asignar esta misión a las universidades puede parecer crucial: en la legislación actual, esto las distingue de las instancias de educación superior abocadas a la docencia, es decir, los institutos, los centros de formación técnica y las propias escuelas de bellas artes (como las de Valparaíso y Viña del Mar).

Los desajustes de la precedencia investigativa en lo que ha sido la práctica artística universitaria no se pueden aminorar. Tradicionalmente, el artista profesor transmitía sus conocimientos en el aula guiando la realización de ensayos, bosquejos, ejercicios, repeticiones o maquetas, es decir, mediante procesos de experimentación poética y estética que se reforzaban con aprendizajes en teoría e historia de la respectiva disciplina. Hoy, se trataría de que los propios artistas problematicen sus técnicas a partir de conocimientos avanzados en materias teóricas, históricas u otras adquiridos a través de investigaciones de posgrado y preferentemente de doctorado comunicadas mediante el lenguaje verbal. Este cambio, sumamente reciente y, a la vez, muy palpable, reconfigura los modos de hacer arte aún

más allá de la universidad, en tanto matriz formadora de multitud de artistas, hoy. De hecho, siguiendo a Hal Foster, surgen en los Estados Unidos de posguerra “novedosos programas académicos” (licenciaturas) que introducen “un nuevo rigor teórico” en el estudio de las bellas artes (2001: 7). Sin embargo, entre aquella situación y la actual existen diferencias. El uso preferente del concepto de teoría hasta hace muy poco tiempo atrás dejaba traslucir la importancia asignada a los procesos de reflexión y auto-reflexión involucrados en la práctica artística. De igual modo, el concepto de crítica aludía no solo a una disposición o actitud, sino también a la importancia de desarrollarla en la esfera pública. En la actualidad, ambos conceptos y prácticas ciertamente se integran en la investigación, pero en forma supeditada al nuevo fetiche de la producción de conocimiento. Esto hace que el artista en la academia, más que un *productor* que opera al interior del sistema de producción de conocimiento, sea un simple *abastecedor* de este sistema, si seguimos la distinción establecida por Walter Benjamin (2004: 38-39).

Así, mientras se mantenía hasta ahora una relación más bien poética con la estética, poética en el sentido de emotiva, afectiva, pero también situada y procesual, abierta a un devenir, esta relación pretende en adelante ser eminentemente epistémica. Las prácticas no son estancas, pero cambia el orden de su articulación y, con ello, se evidencia un descalce fundamental: aquel existente entre la exigencia de abastecer un sistema de producción de conocimiento predefinido, por un lado, y la exigencia de producir(se) (desde) formas de afección que lo puedan transformar, por otro lado. El problema es menos el

conocimiento susceptible de derivarse de cualquier práctica artística que la transformación del conocimiento en producto capital de la economía actual.

Para dar cuenta de las imbricaciones entre arte e investigación es que se usan los términos de investigación artística o investigación creación, en las diferencias que involucran⁴ y en todos los matices que aportan sus diversas subcategorías. Nos inclinamos por usar el término de investigación artística porque el de investigación creación parece ser más fácilmente recuperable por las lógicas de innovación del capitalismo avanzado, sus inventivas industriales y posindustriales, al perder rápidamente el vocablo de creación la fuerte connotación estética y poética que tenía en los siglos XIX y XX. De alguna manera, el vocablo “arte” preserva esta connotación.

El otro efecto del concepto de investigación artística es la supeditación de las iniciativas artísticas a un tipo específico de investigación, pues, lejos de llevarse a cabo en un entorno neutro y desprejuiciado, las relaciones entre arte e investigación se encuentran condicionadas por la hegemonía de la ciencia. En lo inmediato o más evidente, esto concierne a las condiciones mediante las cuales opera el paradigma científico de saber, es decir, el conjunto de procedimientos destinados a asegurar la validez, la confiabilidad, la veracidad de sus experimentos. Ellos requieren ser replicables y, por ende, comunicables, lo que atenta contra el tradicional modo de operar de los artistas, fundado más bien en el silencio o inclinado a elaborarlo, y la

⁴ La primera, más usada en el ámbito anglófono; la segunda, en una órbita francófona.

concomitante separación existente entre su práctica y su teoría, expresada en un lenguaje verbal, por medio de la escritura alfabética. Sin duda, el carácter metareflexivo del arte contemporáneo ha venido anunciando lo que hoy se vive, pero en la forma más bien distendida que señalábamos más arriba, manteniendo una conexión con el modo alógico de las artes, desplazando la poética hacia las palabras. Además, la contemporaneidad en el arte es un fenómeno que no se produce de igual forma en todas las disciplinas ni, desde luego, en todos los lugares del planeta –y mucho menos en sus provincias.

Ya les artistas nos habíamos enfrentado al requisito de transparentar nuestros enfoques, objetivos y procedimientos, por distintos motivos. La extensión universitaria del siglo XX implicaba la asignación directa de recursos a iniciativas selectas y, sin duda, desde un horizonte democrático, la ampliación de las convocatorias tiene un aspecto saludable, como lo tienen las rendiciones de cuentas, pero ¿según qué parámetros? Bajo el imperativo de justificar la solicitud de recursos y patrocinios en un entorno competitivo, así como de rendirlos y someterlos a diferentes controles institucionales públicos o privados, hemos estado aprendiendo al menos desde los años 1990 las sutilezas de la formulación de proyectos. Esto, ligado al imperativo de la gestión –y la contrapropuesta de la autogestión–, como aspecto clave de una democracia neoliberal que, mediante el mecanismo predilecto de los fondos concursables, siempre promete más de lo que termina otorgando. Los 2010 parecen marcar un nuevo momento, pues nos compete, en adelante, la difícil tarea de precisar aún más, mediante palabras, nuestros problemas, conceptos, teorías, técnicas, procedimientos, metodologías, etc.,

focalizando los tipos de pesquisa que subyacen a nuestras prácticas y procesos de producción, para fundamentarlos mediante formatos comunes, homologables de argumentación. De esta manera, se acentúa la crisis en la relación poética mantenida hasta ahora con la estética, afectada ahora también en su singularidad, su originalidad, sobre todo si se considera que, mientras el imperativo de la gestión fue haciendo emerger la figura del gestor, que puede o no confundirse con la del artista, el de la investigación supone que le propio artista sea quien investigue para producir conocimiento. En este contexto, la práctica artística comprendida como investigación tiende a chocar no solo contra la procesualidad de la obra, comprendida como antídoto frente a su fetichización comercial, sino también contra el carácter opaco y la indeterminación del proceso mismo de creación artística.

En suma, ligada a procesos como la profesionalización de las artes, la importancia de las subvenciones públicas para su ejercicio y la creciente dedicación laboral de les artistas a la docencia en un contexto de consolidación del paradigma de la sociedad del conocimiento, la investigación artística se perfila como, quizás, la más álgida zona de confluencias entre arte y universidad de los años que vienen. Pretender abordarla en busca de un mayor entendimiento puede parecer paradójico porque, aparentemente, significaría acatar los efectos mencionados más arriba. Sin embargo, lejos de asimilar y replicar las comprensiones de la investigación artística que se encuentran operativas a nivel internacional, buscamos palpar sus implicaciones para Valparaíso, desde una conexión afectiva con la región. Esto nos permite avizorar, aun de manera nebulosa,

agencias artístico-investigativas otras, donde la producción de conocimiento, salvando los automatismos de la ciencia, está guiada por la percepción y la sentida reflexión sobre los modos de afección que la e-motivan, la fundan, la guían y la pueden informar. En esta perspectiva es que los textos aquí compilados, redactados desde diversas disciplinas artísticas y también desde algunos cruces con disciplinas no artísticas, se han reunido en cuatro apartados. Estos, desde luego, admiten lecturas cruzadas, pero dentro de un diagrama que se propone señalar puntos de tensión.

En el primero de estos apartados, Gustavo Celedón y Marcelo Raffo reflexionan desde la filosofía acerca de la posición particular de la investigación artística en un sistema de producción del conocimiento dominado por la ciencia occidental. Para Celedón, en “¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?”, se trata de defender el entrelugar que esta abre entre saber y no saber, desde una indiscernibilidad fundamental, mientras que Raffo, en “La investigación artística: una búsqueda subjetiva”, cuestiona que los procesos artísticos sean lineales, pues tienen un carácter irreductible a marcos rígidos, a objetivos y métodos predefinidos. En el segundo apartado, las preguntas versan sobre la investigación artística en el contexto institucional concreto de la Universidad de Valparaíso. Álvaro Huirimilla, en “Allan Browne, de la ilustración al diseño. Anotaciones (audio)visuales del aporte de su obra al desarrollo del diseño gráfico en Chile”, aborda esta disciplina en tanto oficio, práctica reflexiva y carrera de pregrado, ejemplificando, además, lo que puede ser una investigación artística de carácter audiovisual. Carolina

Benavente, en “El giro artístico del DEI UV: investigación artística y formación doctoral interdisciplinaria”, enfoca los avatares curriculares de un posgrado que forma y se reforma para, entre otras cosas, potenciar la tentación artística de sus integrantes.

En el tercer apartado se reúnen dos textos sobre procesos de investigación creativa en laboratorio o taller, en tanto sería el espacio privilegiado de la investigación artística. Rossana Bastías, en “El desplazamiento de la palabra poética a la imagen visual: investigación tipográfica en torno al Canto VII de *Altazor*”, da cuenta de las resignificaciones sustanciales que se pueden producir en un movimiento de esta naturaleza, concebido como investigación y proceso creativo. Ariadna Alsina, en “Procesos de creación híbrida: sonido y cuerpo para una escritura interdisciplinaria”, expone cómo música y danza se aúnan en una nueva composición, mediante un proceso de investigación teórico-práctico donde la tecnología brinda las interfaces de articulación. En el cuarto y último apartado, dos procesos de investigación trasladan los cuerpos investigativos hacia los territorios. Verónica Francés, en “Bestias populares. Tentativas artísticas de insurrección”, sitúa su experiencia de fuga en relación al Cono Sur latinoamericano, mientras Jocelyn Muñoz, en “Investigación expandida: acerca de *Dé_Tour [etnografía y derivas]*”, lo hace en relación a la región de Valparaíso, que propone rebautizar como región de Aconcagua. En estos ensayos, la investigación artística manifiesta su complicidad con las humanidades, al sedimentar poéticas de la investigación que revelan cómo las prácticas artísticas situadas requieren y agencian procesos de producción de conocimiento alternos.

Agradezco a los autores que contribuyen en este libro, a los ponentes y asistentes de la Primera Jornada de Investigación Artística, a los miembros del CIA, a las autoridades de la UV que apoyaron esta publicación y, desde luego, a sus lectores. Cada uno de ellos hallará en este volumen sus puntos de interés, sus motivos para realizar pausas, avanzar, desviarse, sumergirse, retroceder. En el actual sistema académico, donde se fomenta la parcelación del saber en *papers* validados e indexados, la publicación de un libro es un acto casi gratuito, tanto como puede serlo su lectura. Es un acto de este tipo es el que les invitamos a realizar en las páginas que siguen, para que puedan trazar en ellas sus propios recorridos. Y con respecto al contexto de revuelta social, política y cultural durante el cual se finaliza esta edición, solo cabría agregar que varios de los motivos de este levantamiento se hallan implícitos en este libro, como en tantos más. Es de esperar que iniciativas como esta contribuyan a que la universidad chilena, mucho más proclive a actuar críticamente generando productos de investigación que transformando sus propios modos de funcionamiento, pueda ella también constituirse de otra manera.

Referencias

BENJAMIN, Walter (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.

FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.