
**Jornadas de
investigación
en arte y diseño**

I

p a r t e

**Reflexiones en torno a la
actividad de investigación
en la Facultad de Arte de
la Universidad de Los Andes**

1

El presente ensayo es producto de un proceso de reflexión que se ha generado desde el momento de la inserción de los estudios de arte en la estructura académica formal de la Universidad de Los Andes, lo que ha motivado una discusión, desde el ámbito científico, en torno a la validez y diferenciación de los procesos de investigación en las disciplinas artísticas.

Uno de los elementos sustanciales esgrimidos desde la perspectiva científica es que el arte es un producto de la intuición, es un acto creativo por excelencia, individual, emocional y, en muchos casos, sublime e irracional; pero en modo alguno puede tener alguna consideración como un producto de investigación, por cuanto no parte de una hipótesis determinada, no tiene un corpus teórico que sustente una verdad, ni sigue un proceso metodológico científico que permita verificar los resultados en la obra artística. Estos, entre otros, son argumentos que se han mantenido desde el mismo momento que la Facultad de Arte ha comenzado a exigir su lugar en el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA).

Visto de esta manera pareciera que, aparentemente, los procesos inherentes a la creación de un producto artístico están muy lejos de las premisas invocadas por el cientificismo. En el caso de la Universidad de Los Andes, estas consideraciones pudieran plantearse, en primera instancia, por la génesis de los estudios artísticos en el seno de la Dirección de Cultura y Extensión en el año 1958, cuando se iniciaron los talleres de formación en diversas disciplinas artísticas, hasta la década de los años noventa del siglo XX, cuando se iniciaron formalmente los estudios universitarios en artes visuales, diseño gráfico y música. Durante ese tiempo los estudios en arte estaban vinculados con el oficio, es decir, la formación de artistas; y es bajo este perfil que externamente se asumió la actividad creativa de las artes como una función de extensión y cultura.

Esta visión llevó a una consideración del estudio de las artes poco relacionada con la actividad académica ya que, por una parte, estas escuelas eran consideradas simplemente como un lugar de producción artística desvinculada de los estudios formales caracterís-

ticos de la Universidad y, por otra parte, los profesores de las escuelas – artistas de larga y reconocida trayectoria profesional – se negaban a considerar su labor bajo los cánones tradicionales de la formación científica universitaria.

En el campo de la investigación particularmente, se hizo más fuerte esta diatriba, ya que se planteaba la discusión entre lo que es el proceso de creación de una obra de arte (en cualquiera de las disciplinas) y la camisa de fuerza que para los artistas suponía la consideración de la investigación científica como la única forma de validar seriamente una producción artística como actividad cognitiva y de desarrollo investigativo.

Ahora bien, esta discusión no es de reciente data ni específica de nuestra universidad, pero sí está vinculada con la creación de facultades y carreras asociadas a todas las disciplinas artísticas en las últimas tres décadas. En Estados Unidos y Europa, por ejemplo, el abordaje del tema ha permitido establecer el meollo del asunto en torno a qué es lo que se quiere dilucidar: ¿investigar sobre arte?, ¿investigar para el arte?, o ¿investigar en arte? Pienso que las dos primeras interrogantes están ampliamente discutidas desde hace mucho tiempo y no requiere ahondar en el tema, ya que existen disciplinas y enfoques que dan cuenta de ello. El asunto es, entonces: ¿Qué supone investigar en arte?

Borgdorff (2001), plantea a propósito de esta pregunta lo siguiente:

“Lo esencial de la cuestión es si existe un fenómeno como la investigación en las artes según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental en el proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. Estrechando el círculo, el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica)”. (p.1)

La idea que subyace en estas consideraciones es sobre las particularidad de la investigación que se realiza en las escuelas de arte, en todas sus expresiones artísticas, la cual es de naturaleza distinta a la que se practica en disciplinas consustanciadas con un concepto de academia que proviene desde las ciencias. Pero no porque no cumplan con los requisitos consagrados por la academia, sino por la propia naturaleza de las artes, que conllevan a otro tipo de investigación y que está vinculado directamente con la creatividad y la naturaleza del hombre.

Esta situación ha generado posiciones encontradas en el ámbito de la investigación, desde el momento que las artes se insertan en su estructura y exigen su lugar dentro del sistema educativo universitario; así, se observan posiciones rígidas que defienden unos estándares de calidad determinados por la ciencia y, por otra parte, están los que se resisten a esta “academización” y reclaman su derecho a desarrollar su creatividad libremente, con procesos de investigación inherentes a su peculiaridad o a su disciplina.

Ahora bien, repito la pregunta, ¿qué es investigar en arte?, o puede plantearse de otra manera la pregunta: ¿en qué se diferencia la investigación artística de la llamada investigación académica o científica?

Muchos científicos e intelectuales, que participan en las discusiones que se han producido sobre la especificidad de la investigación en las artes, abrigan la creencia de que el arte llega a realizarse sólo sobre la base de la intuición, en terrenos irracionales y a través

de vías no cognitivas, y que esto lo hace inaccesible para la investigación desde la ciencia. Para Fajardo (2011), este error surge cuando el contenido no conceptual de los hechos artísticos se confunde con su supuesta forma no cognitiva, y cuando la manera no discursiva en la que se presenta ese contenido se interpreta como una traición a su irracionalidad, particularmente hoy día cuando en el ámbito de la teoría estética contemporánea se plantea la problemática de determinar la naturaleza de aquello que debe ser considerado investigación en las áreas artístico-creativas en el contexto académico universitario.

Sin embargo, está demostrado que los trabajos en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos, Borgdorff (2001.) señala que: “Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados”. (p. 21).

Klee, en 1920, cuando era profesor de la Bauhaus, manifestaba esta situación cuando exponía sus consideraciones en torno al acto creativo y la incapacidad de su conversión a lo discursivo. Él mismo señalaba en una conferencia lo siguiente:

Para evitar de ahora en adelante el reproche del dicho “pintor no hable, pinte”, quisiera espontáneamente poner a consideración aquella partes del proceso creativo que, durante la formación de una obra, se realizan plenamente más que todo en el subconsciente. Considerándolo de una manera completamente subjetiva, la justificación apropiada del discurso de un creador sería para mí: trasladar el centro de gravedad a través de la consideración de nuevos medios; descargar un poco el lado formal conscientemente sobrecargado a través de una nueva clase de percepción y hacer un énfasis mayor en el lado del contenido. Tal equilibrio me estimularía y me acercaría mucho a una explicación conceptual. (Klee, 1948, p. 7)

Esta aseveración nos permite establecer una analogía con lo que acontece en el ámbito artístico, con la representación o interpretación de un mundo (interior/exterior, real/imaginario, objetivo/subjetivo, convergente/divergente), en un texto que se traduce en palabras, líneas, movimientos, colores, música, objetos, apartándose de toda visión logocéntrica, única e inalterable.

En este sentido vale la pena analizar la estructura del pensamiento que prevalece en un artista, apoyándose en los preceptos de la inteligencia emocional. Al respecto, Paul MacLean en 1978, en un estudio sobre el hombre, propone un modelo en el cual divide al cerebro humano en tres cerebros separados: el reptiliano, el sistema límbico y el neocórtex. El cerebro reptiliano controla el comportamiento y el pensamiento instintivo para sobrevivir. El sistema límbico origina las emociones y tiene que interactuar con el neocórtex para procesarlas. El neocórtex es el responsable del pensamiento, la razón, la sapiencia y la comunicación. Los tres operan sobre la razón, las emociones y el instinto, es decir los tres son consustanciales de la naturaleza humana, que tienen su propia inteligencia especial, subjetividad, sentido de tiempo y espacio, y memoria. Cabe acotar que en muchos estudios de la ciencia neurolingüística está comprobado que en el artista se produce un mayor desarrollo del sistema límbico.

Por otra parte, de acuerdo con el principio de lateralidad de Roger Sperry (1973), los hemisferios cerebrales se encuentran en actividad al mismo tiempo, funcionando de forma

coherente, los dos están básicamente capacitados en todas las áreas y las habilidades mentales se hallan distribuidas por toda la corteza cerebral. El lado izquierdo es el contralor, organizador, numérico, regulador, normativo; y el lado derecho es el imaginativo, genera emociones, idealiza, es ilimitado y se especializa en la percepción visual y espacial, más que en las palabras.

En el artista es más evidente el funcionamiento del lado derecho, por cuanto persiste en el acto creativo un goce de los sentidos que devienen de la profundidad de su ser, de un impulso, un deseo, una intencionalidad vinculada con otras intenciones y caracteres que están relacionados orgánicamente, que tienen que ver con la mente (idea conciencia, designio, voluntad, orientación, significación) y con el alma (encanto, sabor, deseo, sentimiento, aspiración), que es lo que Cheng (2007) denomina *yijing*, utilizando el ideograma *yi* que significa “estado superior de la mente, dimensión suprema del alma”. Esta noción *yijing* viene a cuenta por cuanto es uno de los criterios más importantes para juzgar el valor de una obra, que está íntimamente relacionada con el acto creativo y su intencionalidad.

La creación, por lo tanto, no puede ser concebida como mimesis o representación de la realidad, acción subversiva o producto de la genialidad, aunque puede asumir en su hacer todos estos preceptos y entender el significado del genio a la manera de Diderot, como un sujeto autónomo, libre, creador de sus propias reglas para no eclipsar su poder creador y poder producir lo patético, lo salvaje, lo bello, lo sublime. Picasso señalaba en una de sus innumerables conversaciones con otro gran pintor de la modernidad, Matisse, lo siguiente:

¿Y por qué Platón dijo que los poetas debían ser expulsados de la República? Precisamente porque todo poeta y todo artista es un ser antisocial. Y no porque desee serlo, sino porque no puede ser de otra manera... Y si él es realmente un artista ha de permanecer fiel a su índole sin desear ser admitido, porque si es admitido sólo puede significar que está haciendo algo que se comprende, y aprueba; y por lo tanto algo que, como un sombrero viejo, es pura nulidad. Todo lo nuevo, todo aquello que merece el esfuerzo de hacerse, es difícil que sea reconocido. La gente no posee tal visión. Así pues, este negocio de defender y liberar la cultura es totalmente absurdo. (Gilot, 1996, pp. 283-284)

Marina (2010), uno de los filósofos más importante de nuestra contemporaneidad, señala que el gran reto de la educación del siglo XXI es entender los mecanismos del inconsciente, y menciona específicamente los procesos creativos que se evidencian en los niños al convertir su cerebro “... en una fuente generadora de ideas brillantes, deseos adecuados, sentimientos animosos y alegres, imágenes expresivas, discursos elocuentes, ocurrencias divertidas”. (p. 78)

Si bien estas afirmaciones no son absolutas, por lo cual no se pueden tomar como un axioma, sí nos acercan al meollo de la discusión de la investigación en arte, particularmente en lo que deviene en producto de la investigación o en el proceso para su consecución, como señala Martínez (2010):

En general podríamos decir que la mente del artista trabaja en forma sintética, integral y básicamente inconsciente. La mente del científico en cambio, recorre el mismo camino, pero lo hace más lentamente, como sumando y relacionando elementos simples de información. Por eso, el científico puede

demostrar la legitimidad de los pasos que da, cosa que no puede hacer el artista. (p. 3)

En esta aseveración se resume la imposibilidad de adjudicar la condición científica que deben tener las artes para ser asumidas como objeto y sujeto de la investigación, ya que si adoptamos los parámetros de la científicidad clásica, como rigurosidad, sistematicidad y criticidad, entre otros, estaremos deslegitimando la libertad en el proceso creador como una cualidad inherente al ser humano y a su expresión en las artes. Lo cierto es que el artista en su proceso creativo parte de una idea, de una necesidad espiritual, emocional o racional, que lo obliga a buscar y explorar sobre ese asunto que le genera duda, inquietud, angustia, placer o dolor. El artista no se plantea hipótesis, aunque sí le generan dudas que lo motivan a investigar, no resuelve problemas sociales, pero su obra puede llevar a la resolución de conflictos vinculados con el ser, con su psique y con su desarrollo.

Y no se trata solo de la producción en las universidades, la historia está llena de experiencias en el campo de la investigación en las artes que ha significado un aporte fundamental para el desarrollo de la humanidad, como el caso indiscutible del trabajo realizado por Leonardo Da Vinci, quien sobresalía junto a Miguel Ángel Buonaroti por sus habilidades, conocimientos y expresión artística, permitiendo el desarrollo de la perspectiva como el principal concepto que evidenció la representación del espacio tridimensionalmente y desde diversos puntos de vista, en el plano bidimensional, logrando que el arte y la ciencia fueran un todo indisoluble que marcó un cambio fundamental en la transición hacia la modernidad.

Y refiriéndonos a nuestros artistas contemporáneos venezolanos, ¿cómo se puede negar el valioso aporte en el campo de la investigación del color y el movimiento al trabajo de Carlos Cruz Diez?, ¿o el resultado del trabajo conjunto entre Jesús Soto con el tema de la percepción sensorial, el aporte musical de Antonio Estévez con la microvibrafonía múltiple y el sentido del espacio de Carlos Raúl Villanueva, integrados en el Museo Jesús Soto en Ciudad Bolívar?

El asunto que aquí se plantea es el reconocimiento del artista como tal, y también como universitario, con una responsabilidad académica de la cual es consciente y que lleva al desarrollo de unos procesos que son parte de su quehacer cotidiano, de su trabajo y de su obligación con los estudiantes. El tema no es nuevo, ya Klee (1948), en 1914, decía ante un público numeroso de intelectuales “como pintor me siento en posesión de mis medios, con los cuales llevo a otros a donde yo mismo soy llevado, no siento que me sea dada la misma seguridad para mostrar tal camino a través de la palabra” (p.1).

Evidentemente que en el ámbito universitario se espera una determinada construcción sistemática del conocimiento, producirlo y reproducirlo para la academia; pero lo que pudiera ser discutible es la forma como se produce este conocimiento (se investiga) y cómo se transmite (se difunde), por cuanto no es una condición sine qua non, que se haga por los medios ya establecidos y normados por la ciencia, ya que no hay nada más alejado de la norma que la inteligencia creativa. También se debe tener presente que la condición académica no es una condición necesaria para producir la obra de arte, y la palabra o el discurso no son suficientes para evidenciar la complejidad de los fenómenos que están presentes en el acto creativo. Como afirma Arañó (2012): “En el mundo contemporáneo de hoy la fuerza del conocimiento científico nadie la pone en duda, pero no todo lo que sugiere respecto a

la ciencia es realmente científico, ni todo lo que se vincula a las artes son por fuerza cuestiones relativas a ese conocimiento” (p. 17).

En síntesis, la creación artística conlleva un proceso profundo de reflexión, de interpretación, de expresión de un pensamiento/sentimiento e intencionalidad en la búsqueda de una verdad que es inherente al propio ser y su necesidad de exteriorizar y compartir ese sentimiento es el que se refleja en una obra determinada. Al respecto Cheng (2007) expresa “...sólo se puede gozar plenamente del Ser gozando de todos los sentidos, incluido el instintivo conocimiento de su presencia en el mundo, como signo de vida, un signo que implica todas las potencialidades y virtualidades que uno lleva en sí” (p. 32).

Aún hoy día en el mundo “científico” cuesta aceptar que el arte es una disciplina que exige rigor, estudio, análisis, métodos, productos y cualquier otro aspecto que pueda definir su carácter como objeto y sujeto de la investigación, pero cuya manera de abordarla y la evidencia de su resultado no necesariamente se inscribe en lo que este mundo científico le impone para su consideración como una verdad ajustada a los cánones impuestos por la ciencia. En este sentido Arañó (2012) es explícito al señalar los problemas que debe enfrentar la práctica artística cuando afirma:

Y las dificultades de la práctica artística residen principalmente en aceptar o adquirir aquellas características que la investigación plantea como necesarias e idiosincrásicas y que casi siempre median entre la intuición y el potencial rigor requerido en la aplicación metodológica de dicha investigación. (p.18)

A la luz de estas reflexiones, no cabe duda de que la arrogancia del positivismo que dominó la ciencia en el siglo XX ha sido superada, y quienes se empeñan en ese paradigma son ahora los menos admitidos en el actual estado del conocimiento, precisamente porque desconocen la ilimitada posibilidad del saber. Martínez (2012), es muy acertado cuando afirma:

Se trata, en fin de cuentas, de desnudar las antinomias, las paradojas, las aporías, las contradicciones, las parcialidades y las insuficiencias de nuestro conocimiento considerado como el más seguro porque lo creemos “científico”; pero ¿con qué concepto de ciencia? Y, en todo caso, ¿es ésta la única vía para la adquisición de un conocimiento seguro, confiable y defendible epistemológicamente? (p.10)

Para cerrar esta reflexión, tomaré nuevamente prestadas las palabras de Martínez (2009) que encierran, a mi manera de ver, la verdad de lo que acontece con la actitud cerrada de los científicos y los órganos que promueven la investigación en las Universidades, frente a los procesos creativos y la reflexión en las artes.

En la mitología griega Procasto era un personaje que asaltaba a los viajeros y los llevaba a su casa, los colocaba en un lecho de hierro e intentaba adaptar el tamaño del viajero al del lecho. Si éste era más pequeño, les estiraba las piernas; si, por el contrario era más grande, le cortaba las piernas. Con esta narración fabulada lo que se intentaba comunicar era la idea de que el instrumento debía adecuarse al objeto y no al revés. (p. 161)

Referencias Bibliográficas

- Arañó, J. (2012). Salir de las tinieblas. Curiosidad y Prospectiva ante la Investigación en Artes. Tercio Creciente 2, pp. 13-26. (En red) Disponible en: <http://www.terciocreciente.com/index.php/revista-n-2/salir-de-las-tinieblas-curiosidad-y-prospectiva-ante-la-investigacion-en-artes>.
- Borgdorff, H. (2001). El debate sobre la investigación en las artes. (En red) Disponible en: <http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>
- Cheng, F. (2007). Cinco meditaciones sobre la belleza. España: Ediciones Siruela S.A.
- Fajardo, académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica). (En red) Disponible en: https://www.google.co.ve/?gfe_rd=cr&ei=7fxzVND2B9Kw8wfjhIH0Bg&gws_rd=ssl#q=Roberto+Fajardo-Gonz%C3%A1lez
- Gilot, F. y Gilot, C. (1996). Vida con Picasso. España: Ediciones B, S.A
- Klee, P. (1973a). Sobre arte moderno. Publicación del museo de arte contemporáneo y la dirección de divulgación cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
- Klee, P. (1973b) (Trad. Hugo Acevedo). Teoría del arte moderno. Argentina: Ediciones Caldén
- Maclean, P. (1978) El cerebro triuno. (En red) Disponible en: www.sites.google.com/site/cerebrohumanoycalculoracional/algunos-nombres/paul-maclean-cerebrotriuno
- Martínez, M. (2010). La relación ciencia y arte en la epistemología actual. Conferencia dictada en la Facultad de Arte el 10 de Mayo del año 2010.
- Martínez, M. (2009). El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica. México: Editorial Trillas.
- Martínez, M. (2012). Nuevos fundamentos en la investigación científica. México: Editorial TRILLAS
- Marina, J.A. (2010). La educación del talento. Edit. Ariel. (En red) Disponible en: <http://www.planetadelibros.com/la-educacion-del-talento-libro-47307.html>
- Sperry, R. (1973). El cerebro dividido o la muñeca rusa existencial. (En red) Disponible en: <https://obsidiana777.wordpress.com/2012/09/29/roger-sperry-el-cerebro-dividido-o-la-muneca-rusa-existencial/>