

ARTE, INVESTIGACIÓN Y SOBREADAPTACIÓN

Gentz del Valle de Lersundi



ARTE, INVESTIGACIÓN Y SOBREADAPTACIÓN

ART, RESEARCH AND OVERADAPTATION

Autora: Gentz del Valle de Lersundi

Departamento de Dibujo UPV-EHU
udpdemag@ehu.eus

Sumario: 1. Introducción. 2.El texto. 3.El contexto 4.Evaluación. 5.Conclusiones.
Referencias bibliográficas.

Citación: Del Valle de Lersundi, G. (2018). Arte, investigación y sobreadaptación.
Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras, nº 7, pp. 41-52.

ARTE, INVESTIGACIÓN Y SOBREADAPTACIÓN

TART, RESEARCH AND OVERADAPTATION

Gentz del Valle de Lersundi

Departamento de Dibujo UPV-EHU
udpdemag@ehu.eus

Resumen

Que la práctica del arte consiste en investigar es el planteamiento que la corriente académica viene considerando progresivamente como algo connatural a la praxis y la teoría artísticas. Este artículo retoma esta cuestión para reflexionar sobre algunos aspectos que la condicionan, desde cuestiones como de qué forma afecta la asunción de este término y de su concepto cuando se asocian a una enseñanza como es la del arte, o la influencia del contexto que representa el Sistema del arte en su concepción y academización. Se cuestiona, así mismo, hasta dónde es posible aún una práctica del arte que no resulte el mero apéndice de un discurso textual o si todavía es posible esperar de la neoacademia un verdadero cuestionamiento de ese Sistema, dada su necesidad de integrarse en los circuitos oficiales del arte o si puede ocurrir que la asunción del concepto de investigación como forma academizada de la actividad artística acabe resultando una deriva de sobreadaptación en la que el arte va transformándose en una actividad regulada según unos nuevos cánones academicistas.

Abstract

To consider that art practice is to research is the approach that current academics is considering progressively as something connatural to art praxis and theory. This article returns to this question to ponder on some aspects that condition it, from issues such as how the assumption of the word and its meaning is affected when associated with a kind of teaching like art education, or the influence of the Art System as a context in its conception and academization. It is also argued to what extend it

is still possible an art practice that is not a mere appendix of a textual speech or if it is still possible to expect an actual questioning of that System from the neoacademy, considering its need of becoming part of it through the official art circuits or if it is possible that the assumption of the research concept as an academic form of art activity will become a drift of over adaptation where art is becoming an activity regulated by new academic dogmas.

Palabras clave: Enseñanzas Artísticas, investigación, disciplina, universidad, crítica.

Key Words: Arts Studies, Research, Discipline, University, Critics.

1. INTRODUCCIÓN

Me gustaría plantear, o volver a plantear, algunos aspectos sobre la investigación artística, ya que de forma aparentemente inexorable va configurándose como la forma en la que debemos entender el trabajo artístico en la universidad. Polémicas y definiciones diferentes se han ido proponiendo en este sentido desde hace ya tiempo, pero nadie duda a estas alturas de su aceptación como denominación del quehacer artístico académico.

La uniformización de términos, estructuras y titulaciones a escala universitaria y europea establece un marco dentro del cual la enseñanza del arte debe hacer un esfuerzo de integración, procurando no perder su idiosincrasia. Aceptamos que es el arte, su enseñanza y academización, el que tiene que crear las formas de conseguirlo y la llamada investigación

artística parece la encargada de llevarlo a cabo. Una vez aceptado el término, lo que se presenta como novedoso es la necesidad de ir estableciendo modelos, líneas de trabajo o medios de legitimación que concuerden con los establecidos, partiendo del trabajo artístico mismo. Hay una necesidad de adaptación más adecuada, más definida y completa que la obtenida hasta ahora, que se asocia, como José Díaz Cuyás (2012) apuntaba hace ya unos años, al I+D+I, que toda empresa actual debe tener en cuenta, con lo que eso conlleva en cuanto al concepto de universidad.

La cuestión es que al aceptar un esfuerzo semejante, son el arte y su enseñanza los que se cuestionan, dando la impresión de que se espera demuestren su equivalencia respecto de esos otros campos del saber, tal y como, por ejemplo, J.L.Moraza, analiza en sus aporías de la investigación (Moraza, 2008, p.53). No se considera, por el contrario, que las estructuras universitarias sean las que deban hacer el esfuerzo de adaptarse a un área que es a todas luces distinta de otras.

Por una parte la idea del arte ha ido derivando hacia un terreno cada vez más ambiguo y se asume, con la naturalidad de la ignorancia, su necesidad de adaptación a los conceptos conocidos, que demuestre su utilidad desde los parámetros que rigen otras aplicaciones del saber, ya que su valor está muy lejos de estar claro, salvo que sea económico. Se podría establecer un paralelismo, salvando las distancias, entre el valor concedido al arte y a lo femenino, ya que en una estructura patriarcal es la mujer, desde su otredad, la que tiene que demostrar constantemente su capacidad, su habilidad, su competitividad, es decir, su adecuación a un mundo masculino que ha sido establecido al margen de su existencia y, por lo tanto, su facultad de ser tan masculina como sea necesario. Sin intención de desarrollar esta comparación, valga la imagen como reflejo de una situación en la que el arte no deja de estar permanentemente bajo sospecha de inadecuación, en una cultura dominada por el saber científico, racionalista y productivista. El hecho de establecer el término investigación para definir el quehacer artístico, puede tener distintas consecuencias. Por un lado, y si lo que nos interesa es que la enseñanza de la práctica del arte pueda integrarse convenientemente en el entramado universitario, institucional y del Sistema del arte en general, desarrollar esta interpretación se manifiesta

como una forma eficaz de adaptarse a las circunstancias, que resuelve, en su apariencia y exterioridad, muchos problemas provenientes de la naturaleza claramente diferente de la actividad y pensamiento artísticos respecto de las áreas de conocimiento a las que pertenecen las facultades de ciencias y humanidades. De hecho, a menudo se toman del área de las ciencias sociales, por ejemplo, los métodos que se proponen, como si tal traslación no supusiera ningún problema ni diferencia. La propia deriva de la escena artística en direcciones de ampliación de su terreno de acción sin límites puede ayudar en este sentido, ya que la actividad investigadora puede llevarse a cabo en cualquiera de ellos.

2. EL TEXTO

Por otra parte, adoptar tanto la terminología como los supuestos que la acompañan, no puede hacerse sin que ocurra esa naturalización del término, de la que habla José Díaz Cuyás (2012), calificándola de ideológica, ya que, adheridos a los términos, se encuentran inevitablemente conceptos y significados que no se pueden ignorar ni soslayar solo porque se desee. Investigar, pues, podría adoptar un significado metafórico, algo muy propio del arte, pero de lo que aquí se trata es de lo contrario, se procura la literalidad del mismo. De forma que son necesarias argumentaciones que defiendan esta precisa definición de lo que se hace en el arte, sobre todo si se trata del ámbito universitario. Si bien no cuestiono que la práctica artística pueda considerarse una forma de investigación, lo que me parece más complicado es su sistematización académica y su identificación con otras áreas de conocimiento o de aplicación, aunque en éstas también se planteen procesos creativos.

En diferentes ocasiones se ha planteado la necesidad de esta adecuación, proponiéndola incluso como una necesidad de dignificación del trabajo que se realiza en los talleres de creación de grado (Catalozella, 2010, p.61), necesidad que dudo mucho se hayan planteado nunca las carreras universitarias tradicionales.

El hecho es que al investigar se revelan necesarios recursos, herramientas, objetivos y procesos específicos, acordes a su denominación. Todo el trabajo artístico se encauza a través de supuestos conceptuales asimilables al término de alguna ma-

nera, con el peligro que conlleva “confundir la investigación con sus semblantes” como otro modo de “impostura intelectual” (Moraza, 2008. p. 46). Abocados a la exigencia, tanto desde el mercado como desde la Universidad, de un nivel teórico paralelo al menos al de la práctica, tropezamos ya con el primer escollo: la práctica pertenece a un ámbito completamente distinto al de la teoría, algo no tan asimilado por lo general, y es sumamente difícil de evaluar al carecer de un referente mínimamente estable al que referirse. Se plantea que los trabajos de investigación se lleven a cabo a partir de obras plásticas con un recorrido suficiente y un reconocimiento mínimo, lo que devuelve la cuestión al punto de partida. Son estos tres aspectos, el de la teorización, el de su relación con la práctica y el de la evaluación de esta última, los que aparecen como más proclives a una aplicación problemática.

Por otra parte este aspecto de la teoría parece revestirse de credibilidad y estar asegurado solo si se lleva a cabo verbalmente. Autores como J.A. Sánchez (2013, p. 37), G. Sullivan (2010, p. 99) o J. Wesseling (2011. p.4) entre otros muchos, así lo afirman.

El problema aparece cuando esa teoría verbalizada tiene una relación de preeminencia respecto de esa actividad artística que debe ser totalmente verbalizable. Es decir, el discurso es el que, de facto, dota de legitimidad a la obra, sin tener en cuenta eso que dice Carmen Pardo (Pardo, 2016, p.49) “el pie de foto evacua la mirada misma”, al “recubrir la imagen dirigiendo una interpretación posible, aunque, de hecho, es la misma descontextualización de la fotografía la que opera esa suerte de revestimiento estético”.

Hace ya mucho que Hans Daucher (1967) analizó y advirtió de las consecuencias respecto de la racionalización de la visión y la tendencia a priorizar el pensamiento propio de la escritura sobre el de la imagen, y de su efecto destructivo sobre el pensamiento visual:

En un mundo en el que la educación y la enseñanza son ante todo verbalistas, las personas de un elevado grado de cultura consideran prácticamente imposible conceder una auténtica atención a algo que no sean palabras y conceptos. (A.Huxley, citado por H.Daucher, p.11), sin embargo para Daucher (p.12):

Los procesos mentales lineales discurren de una forma esencialmente menos complicada que los procesos integrales de conocimiento, como por ejemplo la percepción, que abarca un espacio incomparablemente mayor de sistemas de almacenaje, muy ramificados y que se influyen mutuamente.

Indudablemente un buen bagaje teórico es imprescindible, del cual una gran parte es obviamente verbal, pero, y esta es la cuestión, la otra es factual. Y el tipo de relación entre estos dos aspectos fundamentales es lo que se encuentra a día de hoy, y desde hace décadas, en tierra de nadie.

La mera enunciación de lo que llamamos práctica atañe a una aplicación de lo aprendido o elaborado teóricamente, algo que en el quehacer artístico no es completamente cierto. El propio quehacer conlleva el aprendizaje y desarrollo de un conocimiento que es inexpresable en palabras, aunque no incomunicable, pues es aprendido y ejercido en sus propios términos. Esta cualidad de lo no verbal queda sometida a traducciones de todo tipo cuando se verbaliza, lo que las más de las veces acaba creando un discurso paralelo a lo que ocurre realmente. Y tiene una desventaja que la sitúa en una posición de debilidad, de vulnerabilidad absoluta, en un medio cultural que ni siquiera cree que pueda haber algún conocimiento digno de mención que no pueda ser verbalizado correctamente. El mutismo verbal del hecho artístico, sumado a las desafortunadas condiciones que gobiernan el sistema del arte, está provocando que la actividad artística se desplace cada vez más lejos de ese territorio propio, cada vez más hacia la superficie de la elaboración teórica, ajena al hecho artístico, al cual convierte en objeto de cualquier especulación que mantenga una cierta coherencia lógica.

En el área de la enseñanza artística urgiría encontrar el equilibrio en lo que a esta relación entre teoría verbal y no verbal (a través del hacer) se refiere, pero el tipo de tendencias que monopolizan la escena artística, las argumentaciones que las acompañan y la desorientación de la que la neoacademia es objeto desde su inicio, dificultan, cuando no imposibilitan, una acción decidida en esta dirección.

La aplicación del modelo lógico-discursivo encuentra un límite insalvable en operaciones de carácter experiencial. Mientras la epistemología no redefine sus métodos de acuerdo a la naturaleza compleja del saber, la episte-

mología será un obstáculo a la investigación, y de forma particular, un obstáculo para la investigación artística. (Moraza, 2008, p.45)

De esta manera, lo artístico se disuelve progresivamente en la argumentación de lo artístico. Lejos de suponer una mayor exigencia, un mayor nivel de lo producido, procura establecer líneas de análisis o de reflexión pormenorizada, dando cuenta del trabajo plástico, que desarrollen posibles aspectos teóricos, posibles contenidos o interpretaciones, a los mínimos aspectos detectables del proceso creativo, por ejemplo, o establecer unos procedimientos supuestamente creativos o críticos, a cualquier aspecto imaginable del quehacer humano. Una de las ventajas de la verbalización es que su ámbito lingüístico cuenta con la alfabetización obligatoria de la población, instrucción de la que carece por completo el ámbito de la imagen, y no digamos ya nada la de lo artístico.

La verbalización en un medio eminentemente no verbal, se convierte con facilidad en el reino de la coartada perfecta, el de la interpretación entendible, el de la traducción libre y sin contraste posible. Es, por lo tanto, el sueño hecho realidad de la academia, del sistema institucional, del monopolio interpretativo, y de las actividades que necesitan convertirse en comprensibles para poder encajar en las formas dominantes de lo que se acepta como saber.

La investigación artística, pues, va convirtiéndose en un asunto preferentemente académico, inserto en los modos, medios, formas, conceptos y lenguajes de la estructura universitaria, y en las formas de exposición y mecanismos de competencia que le corresponden. Esto viene ayudado por una tendencia presente en el mundo del arte para la que el texto, los aspectos teóricos expresados a través de textos, son la base argumental de la obra de arte. Se hacen intentos para que la práctica artística tenga un lugar central en esta adaptación, pero no se concibe una tesis doctoral, por ejemplo, totalmente no verbal. Se van creando a su vez, formas de referirse a las obras, a través de citas y de intentos de resaltar aspectos más o menos periféricos, y maneras de encarar el hecho de la creación artística desde análisis provenientes de cualquier otra disciplina, que al analizar y pormenorizar sus procesos, puedan devenir modelos a seguir, cuyo peligro es que, lejos de aportar una facilitación hacia lo creativo, creen caminos preesta-

blecidos que acaben convirtiéndose en fórmulas trilladas académicamente aceptables, en la búsqueda de las llamadas líneas de investigación.

Un ensayo bien argumentado puede interpretar, denostar o alabar una obra o una actuación artística, ya que, en sí, el hecho artístico propiamente dicho, se pierde en la traducción. No hay nada demostrable en arte desde un punto de vista textual, todo puede ser argumentado desde infinitos puntos de vista, ya que esta argumentación no altera, ni siquiera llega a tocar, la obra.

Podemos recordar aquí las reflexiones y propuestas sobre el lenguaje que hiciera David Bohm (1988), en las que explicaba la influencia de las estructuras del lenguaje en la forma de interpretar el mundo, o la teoría de Sapir-Whorf, por ejemplo, para destacar la relevancia de comprender el alcance de la influencia del lenguaje sobre otros modos de expresión y pensamiento no verbales.

Es en el terreno que el arte ha perdido respecto de su comprensión en sus propias formas de expresarse, donde el discurso adquiere una importancia cada vez mayor. Y ese espacio de enmudecimiento comunicativo necesitado permanentemente del lazarillo textual para hacerse entender no puede invertir el proceso, ya que cuanto más recurrimos al texto, más perdemos la capacidad de hablar ese otro lenguaje específico y propio que es el del arte. Es por eso que se crea una especie de lenguaje artístico especial para hablar del arte (el artspeak), que, demasiado a menudo, no resiste un simple análisis de léxico y sentido, y que desgraciadamente también va afianzándose y convirtiéndose en la forma generalizada de comunicación del arte.

Por el contrario el arte como vehículo de conocimiento (estético), como acto del pensamiento simbólico, en imágenes, no verbal, o como expresión poética, parece debilitarse hasta desaparecer, o quedar, a lo sumo, a merced del texto correspondiente.

La otra forma de hablar del arte es la que se va creando para adecuarla a las exigencias académicas universitarias, para lo que se plantean cursos y talleres en los que se establecen las bases de la implantación de esta práctica específica en las facultades, impartida generalmente por personas pertenecientes a áreas tales como Filosofía, Historia del Arte,-

Teoría del Arte, etc. como una actividad (la escritura) que, tal y como se anuncia en un taller de estas características:

requiere de cierta especificidad, ya que el estudiante de arte se ve forzado a encajar su investigación en el ámbito académico a través de la palabra, algo que requiere una serie de conocimientos, habilidades y herramientas conceptuales muy precisas.

Sin pretender quitar importancia a los análisis que del arte y sus manifestaciones y devenir hacen filósofos, y teóricos de cualquier disciplina, que practican sus saberes sobre el hecho artístico con discursos propios de sus respectivas áreas, es llamativo el sometimiento que a estos discursos se presta todo el entramado institucional y académico para tratar del arte. El discurso que precede, rodea y justifica la actividad artística, que, acotada por lo institucional o mercantilmente influyente en su circuito cerrado de poder omnímodo, permite realizar cualquier actividad o presentar cualquier objeto como arte, es el recurso legitimador que tanto docentes como alumnos de las facultades de Bellas Artes deben aprender a utilizar como herramienta insoslayable y primordial.

En palabras de J. Díaz Cuyás (2012) :

El arte autónomo, en su fase más reciente, tras la despo-tenciación del mito vanguardista, ha desarrollado una nueva modalidad de ingenuidad sustentada en la hipertrofia retórica de su carácter autorreflexivo, gracias a la cual tiende a ocultar, bajo una legitimación teórica explícita y presuntamente crítica, la radical precariedad e incertidumbre de su propia tarea.

En el periodo de tiempo que las facultades de Bellas Artes llevan en activo, un cúmulo de teorías o elaboraciones de tipo teórico han ido apareciendo en tesis, artículos y libros publicados generalmente por profesores y alumnos de posgrado. En este sentido, unos elaboran complejas teorías y clasificaciones de aspectos relativos al quehacer del arte y otros tienden a ser más parcos, pero cada cual expone sus ideas, que pueden ser sometidas a la consideración de cada cual. Indudablemente no hay una teoría oficial que represente una postura unitaria respecto a los valores y aspectos artísticos, ni hay necesidad de ello. El arte no es ciencia y por lo tanto lo que cabe es exponer ideas, argumentarlas, discutir las, ver el

grado de aplicación, o de pertinencia, en todo caso, pero nada más. El consenso, que es de capital importante para el área científica, aquí carece de ella e incluso puede convertirse en un problema si se impone una forma preferente de enfocar las cosas.

3.EL CONTEXTO

Si bien, en un principio, las facultades de Bellas Artes se vieron inmersas en un proceso de cuestionamiento de sus modos tradicionales, que se convirtió en un laboratorio de diferentes propuestas de planes de estudios y planificaciones docentes, inspiradas en ideas, muchas veces pioneras y experimentales, poco a poco se ha ido imponiendo esta tendencia a ser remodelada en base a los parámetros del área universitaria. Por otra parte, su herencia histórica como baluarte de la rigidez y la obsolescencia artística la impulsaba a intentar denonadamente una adaptación que parecía debía salvarla de aquel desafortunado bagage de la antigua Academia.

El resultado ha sido una situación en la que el único referente legitimado es el arte institucional del momento y unos modelos, aparentemente indiscutibles, basados en las vanguardias que se desarrollaron a lo largo de todo el siglo XX, a pesar de su acabamiento y revisión crítica.

El arte después de las vanguardias desplaza su instrucción desde la de sus técnicas, que implicaban un aprendizaje perceptivo y expresivo a la par que un contexto delimitado para su actuación, a la de los procesos creativos, la de lo intencional, lo actitudinal, la intervención cultural, o la crítica, un área mucho más inabarcable y reacia a ser sistematizada, además de depender de un contexto y unos límites, que son los que el propio Sistema del Arte impone en cada momento y que prácticamente solo tienen que ver con sus maniobras institucionales y de mercado.

Es del todo imposible basar una enseñanza del arte en los avatares de esa escena artística en la que el terreno de juego, las líneas rojas y los axiomas inamovibles son tan aleatorios y arbitrarios como contradictorios, dictados tanto por comisarios del momento, como por artistas exitosos o el ejército de responsables institucionales, revistas, premios, etc. Tener que asumir los diferentes contextos, técnicas, materiales, entornos, estéticas, discursos, intencio-

nes, lecturas, interpretaciones y justificaciones que el arte desde los 80 del pasado siglo ha ido estableciendo, moviendo sus límites en lo teórico, pero manteniéndolos en realidad dentro los estrechos márgenes de los medios institucionales y de mercado, obliga a asumir un contexto concreto, aunque lleno de distintas suposiciones, que es el estrictamente oficial. Es decir, qué sea o no arte queda definido por lo que el Sistema del Arte oficializa.

Confundir los modos y maneras del Sistema del Arte actual con el lugar en el que se desarrolla el nuevo arte, el arte emergente, el equivalente a la vanguardia, en definitiva, es el primer cometido que ese sistema tiene desde el advenimiento de lo que llamamos postmodernidad. Y para ello se viene valiéndose de la apariencia de vanguardia, su aparente continuación. El sistema del arte, del poder, se apropia de la representación oficial de la vanguardia, la convierte en un asunto que es ya solo de su incumbencia, la capitaliza, y esta usurpación afecta a todos los niveles, porque se instituye como única referencia posible. La institucionalización de la vanguardia es, como su academización, un contrasentido en sus propios términos que nuestra sociedad ha aceptado sin oponer apenas resistencia. El término arte emergente ha venido a sustituir al de vanguardia, y se basa en los autores que son promocionados a tal efecto. Como Z. Bauman (2006, p.83-84) explica:

Los objetos se transforman en obras de arte (de la noche a la mañana) en cuanto son expuestos en una galería cuya entrada separa el arte bueno (es decir, áquel que hay que admirar y comprar para luego presumir de él) del arte malo (o, lo que es lo mismo, aquél del que es mejor no saber nada y que cualquiera se avergonzaría de adquirir), así como el arte del no arte. El nombre de la galería contagia su gloria a los nombres de los artistas en ella expuestos. En un mundo desconcertantemente confuso y de normas flexibles y valores oscilantes como el nuestro, la anterior es una tendencia universal (...) la marca y el logotipo asociados (...) no añaden valor, sino que son valor: el valor de mercado, que es el único valor que cuenta, el valor como tal.

Cabe recordar aquí que una parte importante de ese mercado lo constituyen las instituciones, que suelen ser las primeras en crear marca con los alumnos que son elegidos anualmente, y que, tras ser promocionados con becas, exposiciones, estancias, etc. pasan a representar el arte emergente local que se renueva

periódicamente de forma prestablecida, siguiendo de hecho una dinámica similar a la de la renovación periódica de productos de cualquier otro área del mercado de consumo.

De ahí que ahora, para Perniola (2016, p. 36):

Las estrategias artísticas deben ceder su puesto a las estrategias teóricas. En el momento en el que todo lo que es fringe puede convertirse en institucional, se plantea el problema de su legitimación y de la autoridad de quien garantiza tal operación.

Lo cual, en su opinión, se logra a través de una artificación que posibilita su artistización. Este entorno como punto de referencia de la enseñanza artística resulta bastante inasumible, sumado al hecho de que la formación artística de los alumnos que ingresan en Bellas Artes es desigual o prácticamente nula, ya que no existe en la escolarización más que como entretenimiento extraescolar que puede impartir cualquiera, o intentos variados en lo referente a los bachilleratos artísticos, y representa un panorama muy distinto también del de otras carreras que cuentan con una iniciación en su área durante la educación obligatoria. La de Bellas Artes es una carrera superior que empieza desde cero en su primer curso. Una característica más de lo líquido de su naturaleza.

En cuanto a la forma de inserción de las facultades de Bellas Artes en el entramado del Sistema del Arte, no es exactamente la misma en el mundo anglosajón, por ejemplo, donde existe un mercado pujante de arte contemporáneo, que en España, donde el sistema es representado cada vez más por las instituciones. Sin embargo, la intención es la misma en ambos casos y esa inserción es el objetivo de buena parte de los esfuerzos de las facultades, sobre todo en los últimos ciclos. Las facultades son las que proveen de “artistas emergentes” al sistema artístico, algo que no plantea ninguna objeción si nos referimos al área de diseño, donde se trabaja en el contexto de un mercado concreto como arte funcional, pero que no puede considerarse lo mismo en lo referente al arte, donde de lo que hablamos es de una actividad más especulativa y creativa. En realidad, la expresión “artista emergente” no alude a otra cosa que alguien que está despuntando, pero se le supone una novedad, una renovación, una personificación de lo más vanguardista en arte, algo que

raramente ocurre con los trabajos de los neófitos elegidos, que apenas han tenido ocasión de desarrollar una trayectoria suficiente para justificar tal pretensión y cuya promoción comienza con esas exposiciones, becas, etc. de las que los promotores y jurados pueden ser, desde profesores de la facultad en activo hasta comisarios o políticos, o todos juntos. Es decir, “el mundo del arte”, por local que éste sea. La tendencia generalizada, desgraciadamente, es a imitar aquello que parece más aceptado en cada momento por los comisarios o jurados pertinentes.

4. EVALUACIÓN

El contexto cultural sobre el que se edifica la neoacademia lo impone ese mercado, de características profundamente distintas al antiguo, por su globalización, por su absorción de todo aquello susceptible de reconvertirse en industria cultural, del que forma parte lo institucional, y en último término, la Universidad. A falta de alguna referencia estable, ésta se sustituye por un intento de adaptación teórica, materializada en formas de trabajo, en estrategias de creación, en fórmulas adaptadas. Lo imposible de todo ello queda evidenciado en el espinoso tema de la evaluación, donde se refleja la ausencia de un contexto desde el que plantearla. Dudo que ninguna otra carrera tenga que enfrentarse a una situación remotamente parecida. Digamos que es poco menos que imposible evaluar con criterios compartidos los trabajos artísticos, salvo que se trate de ejercicios acotados para trabajar determinados aspectos. Para lo restante, incluidos trabajos de fin de máster, la modernidad líquida (por seguir con el término de Bauman) impone una variedad de argumentos y puntos de vista que pugnan por sus razones, variadas o antagónicas, materializando la riqueza interpretativa o la pérdida total de norte, según se mire, de la neoacademia.

Por ejemplo, cuando G. Sullivan (2005,p.99) afirma que:

Los métodos de investigación y la intención artística están ambos al servicio del objetivo primordial de crear poderosas enunciaciones visuales e igualmente poderosas experiencias estéticas,

propone una serie de ejemplos de obras, cuya valoración y explicación establece básicamente en términos de significados. Sus complejos diagramas so-

bre los dominios de la indagación, las dimensiones de la teoría, etc. podrían ser sustituidos por otros igualmente elaborados, aunque con planteamientos diferentes. Quiero decir con esto que no demuestran nada, aparte de su idea de las cosas. Y no se muestran útiles para valorar lo estético, la imagen como tal, ni lo supuestamente poderoso de su enunciación en ese aspecto.

Trabajar en la docencia del arte implica un cuestionamiento constante, a veces desesperante, de cualquier afirmación que se haga, cualquier planteamiento que se proponga, porque los referentes del arte actual están demasiado condicionados por factores ajenos al arte, las vanguardias como modelo académico, como ya he dicho, constituyen una contradicción en sus propios términos y no hay un contexto lo suficientemente consolidado sobre/contra el que basarse. La inserción en la universidad sigue siendo relativamente reciente, pero en las décadas que ya han pasado, se han abierto debates, propuestos programas, inventado términos, la mayor parte de las veces imposibles de consensuar. Que esto se considere una situación desastrosa o no depende de los factores que se valoren. Por una parte, los resultados porcentuales de arte de “calidad” no parecen muy altos, pero dado que no hay ningún modelo con el que medirlo, quedan a considerar en un limbo estético/ideológico donde parece imposible establecer criterios firmes; por otra parte, al suministrar anualmente los individuos que encarnan el arte emergente oficial, las facultades resuelven su limbo de calidad a través de los premios, becas, estancias y exposiciones que promocionan a los egresados como artistas oficiales, lo cual, puede considerarse un éxito desde el punto de vista de la inserción en la sociedad, via sistema del arte, que toma el relevo sobre el espinoso tema de la calidad a través de sus propios mecanismos.

Por poner un ejemplo, el establecimiento de criterios fiables para juzgar (evaluar), desde el punto de vista plástico los resultados de un trabajo, y siendo éste uno de los aspectos que son más definitorios de esos resultados en forma de práctica del trabajo artístico, puede resultar, según los planteamientos intencionales de cada obra, totalmente irrelevante. Un enfoque, por ejemplo, que da prioridad absoluta al proceso pero no tiene en cuenta los resultados, puede ser una salida para una interpretación de la investigación artística que no quiera enfrentar

este problema, pero no resuelve la cuestión, aparte de que, sin pretender minimizar la importancia que tiene el proceso, una incapacidad crónica para alcanzar resultados es un sinsentido. El trabajo artístico no es el de la terapia, por mucho que sea utilizado con esos fines.

De ahí que el discurso, la definición cada vez mayor de aquello que se considera investigación, (y lo que no) pueda convertirse en el medio que establezca unos parámetros de actuación (académicos) que parezcan resolver este problema, sin llegar a tocarlo.

5.CONCLUSIONES

1- La consciencia de la incomodidad inherente a la docencia contemporánea de arte como condición aceptada y reconocida, frente a una necesidad de solución de tipo académico de esa situación.

El problema de la academización del arte contemporáneo no se debe a la incapacidad de la neoacademia para impartir conocimiento, sino a que se establece desde una contradicción básica. Quizás necesitemos una aceptación y un reconocimiento aún mayores de que la ausencia de principios estables para la enseñanza artística es una condición de época, que no puede ser falsamente solucionada estableciendo unos cauces formales uniformadores de corte universitario y adaptados a las necesidades institucionales. Este problema corresponde al papel que el arte ha venido a representar en nuestra sociedad, y está íntimamente relacionado con la forma en la que el arte es utilizado por un mercado que, con ser el núcleo del mundo del arte actual, no tiene gran cosa que ver con el arte en realidad, sino con dinámicas económicas, con intereses de la industria del entretenimiento cultural y con las problemáticas del que Fumaroli (2007) denominara Estado Cultural.

2- Distancia tanto del sistema del arte como de las exigencias de la universidad para posibilitar un mínimo de independencia que garantice una reflexión en libertad sobre el arte y sobre las propuestas de enseñanza artística que puedan ir surgiendo. El encaje del arte en las estructuras intocadas de la dinámica universitaria es y siempre será problemático. La investigación artística ofrece una salida a esta situación, pero creo que puede convertirse con demasiada facilidad en un problema añadido si, a través de esta forma de pensar el arte, se desarrolla

una nueva forma académica de tratar con él. La tentación de crear una escolástica especializada puede ser demasiado grande. No debemos olvidar que el término investigación adolece de una inflación de significado frente a la devaluación del término arte. La facultad de Bellas Artes podría ser uno de los pocos lugares, o quizás el único, en el que se pueda mantener alguna distancia con la escena de arte. No un ponerse al margen, sino una cierta distancia conceptual. Es cierto que los alumnos que desean hacer una carrera artística necesitan una buena preparación en todos los aspectos para ingresar en el sistema, pero una excesiva ansia de formar parte de ese entramado institucional acaba por convertir el trabajo de la facultad en vasallo de sus tendencias. También ayudaría tener la misma distancia respecto a las exigencias universitarias que evite, en la medida de lo posible, la sobreadaptación a la que parecemos abocados. Tanto en lo relativo a publicaciones en revistas como, por ejemplo, a los formatos de tesis doctorales o la valoración de exposiciones (convenría que se pudiera valorar más la calidad de la obra expuesta que el lugar en donde se ha expuesto, por ejemplo), una reevaluación de sus planteamientos e importancia en el curriculum académico sería deseable.

3- Una interpretación lo más amplia posible del concepto de investigación, una acepción más metafórica que literal, que surja más de dinámicas creativas de juego que de líneas estrechas de trabajo. Adaptarnos a la estructura universitaria sin perder de vista la complejidad de la situación, debe ser posible a partir de planteamientos en los que la investigación adopte una forma más relacionada con un enfoque creativo, abierto, en el que quepa la posibilidad de no ceder a la tentación de pretender que el arte y su enseñanza, a día de hoy, puedan ser un área que encaje con precisión en las dinámicas académicas, sino que se manifieste como el lugar en el que se experimenta, se piensa y se proponen alternativas, que en otros ámbitos no se llevan a cabo por los condicionantes que los definen. La Universidad, es, al fin y al cabo, el lugar en el que desarrollar un pensamiento independiente o si no, debería serlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zigmunt. (2006). *Vida Líquida*. Barcelona: Paidós.

BOHM, David. (1988). *La Totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.

CANTALUZELLA I PLANAS, Joaquim. (2010). Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto. *Observar*. Revista electrónica del Observatorio sobre la Didáctica de las Artes. Nº 4. Recuperado de <https://www.observar.eu/index.php/Observar/issue/view/10> .

DAUCHER, Hans. (1978). *Visión artística, visión racionalizada*. Barcelona: Gustavo Gili.

DÍAZ CUYÁS, José, (2012). Mostrar y demostrar: arte e investigación, *Futuro Público*, 15-02-2012. Recuperado de <http://futuropublico.net/2012/02/15/mostrar-y-demostrar-arte-e-investigacion/>

FUMAROLI, Mario. (2007) *El Estado cultural* (ensayo sobre una religión moderna) Barcelona: Acantilado.

MORAZA, Juan Luis. (2008). *Notas para una investigación artística*. Actas Jornadas “La Carrera Investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)”. Vigo: Universidade de Vigo.

PARDO, Carmen. (2016) *En el silencio de la cultura*. Madrid: Sexto Piso.

PERNIOLA, Mario. (2016) *El arte expandido*. Madrid: Casimiro.

SÁNCHEZ, Jose Antonio. (2013) *In-definiciones*. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes*. La revista, nº 19. Colombia: Universidad de Antioquía.

SULLIVAN, Graeme (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.

GÓMEZ M., M. Carmen, HERNÁNDEZ H. Fernando y PÉREZ L Héctor Julio. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

WESSELING, Janneke. (ed) (2011). *See it again, say it again. The artist as researcher*. Amsterdam: Valiz/Antennae Series.

BIBLIOGRAFÍA

CASTRO FLÓREZ, Fernando. (2012) *Contra el bienalismo* (Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico cultural). Barcelona : Akal.

EUBA, Jon Mikel. (2016). *Writing out loud*. Arnhem/Amsterdam: DAI and If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part Of Your Revolution..

THORNTON, Sarah. (2010) *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa.

WESSELING, Janneke. (2016.) *Why write? On writing as art practice*. In H. Borgdoff and A. Lewin (eds) *SAR International Conference Catalogue: Writing*. Amsterdam/The Hague: Society for Artistic Research/University of the Arts.

