



EDITORIAL

La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”

RESEARCH IN ARTS: THE PROBLEM OF WRITING AND THE “METHOD”

PESQUISA EM ARTE: O PROBLEMA DA ESCRITA E DO “METODO”

Juan Carlos Arias*

Editor del área de Artes Visuales

Al indagar por las diversas comprensiones acerca de la investigación en artes, es común encontrar múltiples posturas dentro de las cuales, a pesar de la variedad de puntos de vista, es posible identificar una tendencia común en la que se reconocen y diferencian dos componentes del ejercicio investigativo: el trabajo de producción artística, por un lado, y las cuestiones históricas y teóricas que dicho trabajo suscita por el otro. Algunos han optado por privilegiar uno de los dos ámbitos. Sin embargo, la mayoría de intentos recientes se dirigen a pensar la posibilidad de una relación entre ellos. El problema central al que se enfrentan dichos intentos es la posibilidad de definir una noción de investigación en la que se construya un puente que permita solventar la dualidad entre práctica creativa y reflexión teórica.

Este ensayo parte, sin embargo, de un punto diferente, aunque parezca muy similar: tal dualidad nunca ha existido y debe encontrarse el terreno en que sea posible deconstruir dicha separación, propiciando una nueva comprensión de la investigación artística. No

* Profesor de la Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana. Filósofo, realizador de cine y televisión, Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. ariasjuanc@hotmail.com.

se trata de *definir* la investigación en las artes sino de pensar el terreno básico desde el cual puede concebirse una noción de investigación que incluya tanto el hacer creador como la reflexión teórica sin suponer una diferencia fundamental entre ellos que nos obligue a seguir pensando en términos de un puente o conexión necesaria. Dicho terreno es la escritura. Mi hipótesis consiste en que la base para construir una relación entre arte e investigación, más allá del falso problema de la articulación entre teoría y práctica, es una comprensión del papel de la escritura en el arte.

Quisiera servirme de un ejemplo concreto para mostrar, brevemente, la relación fundamental entre escritura y arte. En la década de los cuarenta, durante los últimos años de su vida, el cineasta ruso Sergei Eisenstein emprendió el ambicioso proyecto de escribir un texto en el que se construyera un método para comprender y potenciar la creación artística. *Metod*, más que un libro, era un proyecto de escritura que abordaba diversas ramas del conocimiento con el fin de identificar la lógica constitutiva de la obra de arte: desde la antropología y la biología hasta la imagen audiovisual, Eisenstein emprende un proyecto de investigación para mostrar que el cine es la forma última de un proceso de desdoblamiento de las formas según el cual el movimiento de cada uno (ser viviente u objeto estético) reproduce y amplifica el movimiento de la totalidad (de la humanidad, del arte, de la producción humana en general)¹.

Ahora bien, la pregunta central que nos interesa es qué papel desempeñaba *Metod* dentro de la producción artística de Eisenstein; cómo se articulaba en ese ejercicio de escritura la relación entre teoría y práctica cinematográfica.

Cuando Eisenstein habla de un método, no se refiere a un sistema o a una estructura de comprensión de la obra de arte. Esto es evidente en la forma de escritura del texto mismo: *Metod* está escrito a partir de diversos injertos conceptuales en los que el autor avanza, cruza y une elementos y conceptos insertándolos permanentemente en campos nuevos de aplicación para conectar lo que pertenece a estratos diversos del pensamiento. Más que un sistema, *Metod* presenta a la escritura misma como un proceso de interconexión de diversos ámbitos del pensar. De esta manera, el texto de Eisenstein no se convierte en una simple disertación teórica sobre la práctica cinematográfica. No es un texto que pueda ubicarse antes —en tanto plantee los principios de composición— o después —como una especie de ejercicio de crítica— de la obra cinematográfica misma. La relación entre el texto y la práctica cinematográfica es más compleja: en Eisenstein, el movimiento de la escritura replica el movimiento constitutivo del cine mismo; el movimiento del concepto es análogo al movimiento de la imagen cinematográfica. El texto no explica la lógica constitutiva del cine, sino que pone en escena dicha lógica en la escritura misma y no sólo en los contenidos que articula. Podríamos afirmar que *Metod* está escrito *de la misma manera* como se hace una película.

Así, el texto no es simplemente una producción paralela en la que se da cuenta, de una u otra manera, de la creación artística. El texto es una *réplica* de la lógica misma de dicha

creación. Funciona como una relación de resonancia a la manera en que dos cuerdas se mueven gracias al mismo impulso por una especie de continuidad del movimiento, haciendo imposible discernir cuál mueve a cuál. En música, la noción de coloratura podría relacionarse con este tipo de relación. La coloratura se refiere a un uso de la voz distinto a una función silábica. La voz se usa como un instrumento más que como la enunciación de un texto que acompaña o es acompañado por la instrumentación. Lo interesante de esta noción es que hace de la voz una función cromática que puede llegar, en muchos casos, a confundirse con los instrumentos sin llegar a perder, sin embargo, su singularidad. La relación entre voz e instrumentos es de réplica, sin que ninguno llegue a subordinar al otro.

Ahora bien, ¿para qué replicar el movimiento de la creación? ¿Cuál es la función de esta dinámica de resonancia? En la construcción de la réplica, se abren nuevas posibilidades de comprensión, nuevos caminos de producción. En la escritura, se hace posible una especie de contemplación a distancia de aquello que compone el hacer mismo del arte —desde el hacer material hasta la historia del arte como trasfondo de ese mismo hacer.

Es en este sentido como se puede comprender que el ejercicio de escritura es la base para pensar una noción de la investigación en las artes. Indudablemente, el ejercicio de la investigación tiene como condición una toma de distancia sobre el objeto investigado. A riesgo de ser tautológico, me interesa señalar que es posible hablar de investigación sobre algo en el momento en que ese algo se configura como objeto mismo de la investigación, es decir, no existen objetos de investigación en sí mismos, sino que se convierten en objeto de investigación en la medida en que el proceso de la investigación misma los configura como tales. Esta definición del objeto de investigación implica necesariamente una distancia desde la cual el objeto se reconoce como objeto *de* investigación. En el ámbito de las artes, este problema encuentra una clara formulación: ¿cómo hacer de lo investigado objeto de investigación y no sólo experiencia o práctica? ¿Cómo tomar distancia de los procesos de creación y reflexión teórica de las obras para delimitarlas como objetos de investigación? Dicha distancia es posible en la escritura, no simplemente como elaboración teórica sino como un ejercicio de estilo en el que resuena el hacer de la obra².

Esto es evidente al examinar la gran cantidad de textos escritos por artistas a lo largo de la historia del arte. No se trata simplemente de elaboraciones teóricas sobre la obra. Manifiestos, cartas, diarios, notas, cuadernos, ensayos, tratados, etc. no pueden reducirse a ser teorías *sobre* la práctica artística. Ni siquiera pueden leerse solamente como claves de comprensión de la obra. Lo importante de la escritura de los artistas, más allá de lo que puedan decir, es el estilo que los compone. No es lo mismo escribir un manifiesto que un diario o que una serie de aforismos inconexos. El estilo nos muestra que, en la escritura, los artistas ponen en escena el *pathos* que compone su hacer como artistas. Es en el estilo donde se replica su comprensión implícita de la práctica del arte. No es a través de definiciones racionales como podemos comprender lo que significaba

el arte para Van Gogh o para Klee, sino a través de las intuiciones que plasman en la escritura. En ella, toman distancia de la creación sin separarse de ella. No dejan de crear cuando escriben, pero, a la vez, ponen en escena la lógica misma de su creación. No se trata, entonces, de una distancia racional y consciente, sino de una distancia implícita; algo así como lo que ocurre cuando un director piensa el cine en sus películas. El cine dentro del cine no es otra cosa que esta distancia reflexiva sin salir del objeto mismo.

Este podría ser un buen punto de partida para pensar la investigación en las artes: la definición del arte como objeto de investigación no puede darse de la misma manera como se define un objeto en la investigación científica. La diferencia es fundamental: el objeto de investigación del arte no es exterior al arte mismo como hacer investigativo. La ciencia, en cambio, puede definir sus objetos desde una exterioridad. Es necesario pensar, entonces, la posibilidad de una distancia, de un método —entendido en el sentido de Eisenstein expuesto más arriba—, que permita abrir el camino de construcción de la investigación en las artes. Esta posibilidad está dada por la escritura entendida como resonancia del hacer creativo del arte. No es mi intención con esto reducir la investigación en las artes a un ejercicio escritural, sino sostener que la base para la construcción de una relación entre arte e investigación es una nueva comprensión de la escritura en el arte.

Podríamos afirmar, para terminar, que el objetivo de toda investigación en artes es, ante todo, construir ese “método”, comprendido no en el sentido tradicional de un sistema de pasos a seguir con el fin de ampliar el ámbito del conocimiento, sino como la construcción de una dinámica en la que se hagan posibles diversas réplicas en las que el movimiento creativo encuentre cierta distancia sobre sí mismo. *Cuadernos* busca ser uno de los espacios que posibilitan la construcción de dicha dinámica.

NOTAS

- 1 No es este el lugar para profundizar en la concepción eisensteineana de la obra cinematográfica. Lo que me interesa destacar es que dicha concepción parte de una comprensión de la lógica de funcionamiento de la totalidad del mundo y las producciones humanas. Es decir, Eisenstein plantea una analogía estructural en la que la obra funciona con los mismos principios del mundo y produce, a su vez, los mismos principios en la mente del espectador. Este punto es el que se reconoce una resonancia del movimiento de las partes en la totalidad será central para explicar la hipótesis del presente texto.
- 2 Comúnmente, se piensa que la teoría tiene la potencia y la función de introducir distancia en medio de una práctica determinada. Este texto, sin embargo, intenta superar esta perspectiva por considerar que el ejercicio investigativo en el arte no puede reducirse a la producción de textos teóricos. Más allá de colocar a la teoría como la posibilidad de elaboración de conocimiento sobre el arte, mi interés radica en pensar las bases de una noción de investigación en la que la separación entre teoría y práctica no sea constitutiva. Esto es posible a través de una reflexión sobre la escritura como posibilidad de distancia, no sólo teórica, sobre los haceres que constituyen lo que llamamos arte hoy.