



EDITORIAL

Un viaje a ninguna parte: la investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística

A JOURNEY TO NOWHERE: CREATION-RESEARCH AS VEHICLE TO THE INSTITUTIONAL VALIDATION OF ARTISTIC PRODUCTION

UMA VIAGEM A NENHUM LUGAR: A PESQUISA-CRIAÇÃO COMO VEÍCULO DE VALIDAÇÃO INSTITUCIONAL DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Juan Gabriel Osuna Barriga*

- Sí –dijo el Lobo–, pero habría que hacer las cosas de manera muy científica.
- Un libro de viaje. Como los antiguos exploradores.
- ¿Te das cuenta? Describir cada paradero, sus aventuras, las gentes que pasan.
- Otra autopista, en realidad.
- ¿Lo hacemos, Osita?
- Lo hacemos.

(Cortázar y Dunlop, 1983)

A En 1978, Julio Cortázar y Carol Dunlop se dieron a la tarea de planear y madurar el proyecto que dio lugar a la publicación de *Los astronautas de la cosmopista* en 1983. Con rigor científico, se dedicaron a consignar, en un diario de ruta, un viaje de 33 días realizado en 1982 por el trayecto París-Marsella de la Autopista Sur en una furgoneta

* Compositor y Magíster en Educación. Profesor del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. jgosuna@javeriana.edu.co.

Volkswagen, sin salir nunca de la autopista, explorando cada paradero a razón de dos por día (durmiendo siempre en el segundo) y registrando todas las observaciones pertinentes (descripciones topográficas, climáticas y fenomenológicas), con la finalidad de “escribir el libro de la expedición (modalidades a determinar)”. En el texto, nunca definen qué hace pertinente una observación y, además de la decisión de que el libro sea una crónica de viaje, la forma, dimensión y soporte quedan abiertos.

Tal apertura resulta inaceptable en un proyecto de investigación científica, pero para el proceso particular de esa creación artística es vital. Cortázar y Dunlop no necesitan y no desean anticipar el tipo de información que van a recolectar, ni lo que van a hacer con ella; se lanzan a la exploración de un entorno utilitario y fútil de experiencias impredecibles, recogiendo información (en algunos casos, aparentemente intrascendente o inconexa) que, meses después, tras la muerte de Carol Dunlop, organiza Cortázar para realizar una impresionante obra de arte de enorme profundidad.

La metodología de la investigación y los formatos que se usan en la construcción del libro le confieren a la obra un tono muy particular y son, en sí mismos, producto de decisiones estéticas. Sería sorprendente que la investigación que realizaron sobre los paraderos del trayecto París-Marsella apareciera en los índices de citación de las publicaciones científicas; en cambio, en tanto arte, la obra ha sido y sigue siendo objeto de estudio por las preguntas que plantea y por la forma en que las construye y elabora.

Cortázar y Dunlop sabían que debían evitar ciertas restricciones, a fin de que el proceso creativo se nutriese de lo emergente, de lo contingente de la experiencia a documentar. No sabían si Calac y Polanco aparecerían ni en qué momento, no podían anticipar a qué reflexiones los llevarían los avatares del viaje (si dirigirían su atención a las hormigas, a los servicios sanitarios, al paisaje, al clima, etcétera); no podían prever tampoco la aparición del hijo de Carol en Nicaragua, quien cartografió ex post facto la expedición.

Los autonautas de la cosmopista desnuda la manera orgánica en la que surge y se desarrolla una creación artística. Su proceso, inmerso en lo más íntimo de ambos artistas, y enmarcado en sus búsquedas estéticas, es flexible a la contingencia y abierto a la incorporación del error y el accidente, resulta imposible de generalizar o replicar; solo Cortázar y Dunlop podrían haber realizado el proyecto. Sin embargo, el trabajo no carece de rigor investigativo; cuatro años de maduración y planeación, la recolección cuidadosa de la información, el seguimiento juicioso de los protocolos establecidos y la cuidadosa elaboración del producto dan cuenta de un arduo y disciplinado proceso de creación.

El proyecto persigue objetivos estéticos, no científicos, por lo que la apertura e incertidumbre inherentes a su naturaleza son indispensables a pesar de que riñan con las formas estandarizadas de plantear proyectos de investigación. En el contexto de la Academia, esta diferencia lo situaría por fuera de requerimientos como “estar acompañado de un documento en el cual se presenten de manera detallada y sistemática, el proceso

de exploración y creación y sus resultados, y los soportes que los respaldan” (Facultad de Artes, 2007, p. 7, citado en Santamaría-Delgado y otros, 2011).

Esta situación ilustra en alguna medida la tensión entre lo que la institución académica demanda de un proyecto de producción de conocimiento y las necesidades de los procesos de creación artística, tensión que la comunidad académica intenta resolver mediante la institucionalización de la investigación-creación como forma de producción artística en el ámbito universitario.

Resulta relativamente fácil establecer vínculos entre la investigación y los procesos de creación artística (la investigación hace parte, nutre, acompaña o, incluso, es el proceso creativo) y la fórmula, efectivamente, permite la inclusión de proyectos de creación en la carga laboral de los docentes, a la vez que ofrece productos de conocimiento con algún peso en los índices institucionales de producción de conocimiento. No es tan claro, en cambio, lo que se entiende por el proceso creativo. Una mirada cuidadosa al concepto a partir de una rápida reflexión en torno a la creatividad, tal vez permita comprender mejor los procesos de creación artística, así como la naturaleza y alcances de la investigación-creación hacia el reconocimiento que desde el ámbito de las artes se le reclama a la Academia.

Hay un amplio consenso entre los investigadores en el campo de la creatividad en cuanto a que todos los seres humanos somos creativos. Los enfoques cognitivos entienden la creatividad como el resultado de la interacción de diversos procesos mentales y no como el producto de una única capacidad. En *Creative Cognition*, Finke, Ward y Smith (1996, p. 7) sostienen que el pensamiento creativo puede ser explicado “con referencia a ciertos tipos de estructuras cognitivas que las personas emplean, y en términos de las propiedades de dichas estructuras” (Finke, Ward y Smith, 1996, p. 7); sin embargo, se manifiesta de maneras diferentes en diversos dominios de desempeño (arte, filosofía, ciencia, política, ajedrez, etcétera), lo que arroja una enorme gama de dinámicas de interacción.

Describen el proceso creativo como un ciclo que se compone de dos fases. En la primera, de carácter generativo, una serie de procesos cognitivos como recuperación de información de la memoria, reducción categorial, transferencia analógica, entre otros, dan lugar a la aparición de formas de objetos, modelos mentales, patrones, etcétera, llamados estructuras preinventivas. En la segunda fase, de carácter exploratorio, las propiedades de las estructuras obtenidas en la fase generativa, como novedad, ambigüedad, emergencia, incongruencia, etcétera, son exploradas mediante procesos cognitivos como búsqueda de atributos, interpretación conceptual, inferencia funcional y búsqueda de limitaciones entre otros.

A la luz de la exploración, las estructuras preinventivas se enfocan o se expanden de acuerdo con las necesidades particulares de la tarea. El ciclo, entonces, se repite hasta alcanzar el producto del acto creativo (sin excluir la posibilidad de que el objeto aparezca desde el principio, completamente formado y terminado). En esta dinámica, juegan un

papel fundamental las restricciones del producto, como el tipo, la categoría, la función, los componentes, los recursos, etcétera, que tienen un profundo impacto sobre las dos fases del proceso creativo. Aplicarlas en la fase generativa limita los tipos de estructura preinventiva, ya que surgen prefiguradas en función del propósito que se tiene en mente, lo que, si bien permite un mayor control sobre el proceso, limita las posibilidades creativas. Posponer su aplicación a la fase exploratoria permite que las estructuras preinventivas surjan libres de preconcepción, haciéndolas más ricas en propiedades y fértiles para la creación.

Tanto para la ciencia como para el arte, la creatividad es de vital importancia; sin ella no es posible obtener novedad en el producto. Sin embargo, para la investigación científica, es deseable ejercer el mayor control posible sobre el procedimiento, por lo que imponer las restricciones sobre la primera fase del trabajo creativo resulta casi de rigor. Para la creación artística, en cambio, incrementar el potencial de las estructuras preinventivas, posponiendo la aplicación de restricciones a la fase exploratoria, es un recurso legítimo.

En el contexto de la investigación científica, el nivel de apertura que imponen Cortázar y Dunlop al proyecto al posponer ciertas restricciones del producto genera inestabilidad, inseguridad y ruido. Para el proyecto de *Los autonautas en la cosmopista*, en cambio, imponer restricciones desde antes de la fase generativa en torno a los criterios de pertinencia de las observaciones realizadas prefigura demasiado la obra, cercenando la posibilidad de incorporar contingencias, accidentes y errores. Los procedimientos de producción de conocimiento científico obedecen a propósitos y necesidades distintos a los del arte; se trata de indagaciones de naturaleza diferente, sobre aspectos diferentes del mundo. Imponerle a la producción artística la condición de estar ligada a un proceso de investigación-creación, a fin de validarla institucionalmente, desnaturaliza la creación artística.

Sin desconocer el enorme valor que tiene al ampliar los horizontes del arte, ni la naturaleza con la que encaja en el ámbito académico, la investigación-creación es solo una de las maneras de hacer arte, pero no la única. Como vehículo de validación institucional de la producción artística, presta un flaco servicio, ya que lo que se valida es el producto de la investigación en tanto investigación y no el contenido estético de la obra.

De otro lado, admitir la enorme variedad de procesos particulares de creación como investigación implicaría extender el concepto mismo de investigación más allá de ciertos límites que para la ciencia son innegociables. Avalar un tipo de investigación diferente al científico, que podría entenderse como investigación artística, con otras lógicas y otro rigor, permitiría en apariencia salvar el obstáculo, pero esto solo es posible sobre la base del reconocimiento de la obra de arte como conocimiento en sí misma, expresado institucionalmente en criterios claros de valoración del producto artístico, en cuyo caso resulta eufemístico acudir a la figura de la investigación-creación como forma de validar la producción de arte en el medio universitario, ya que, en rigor, cualquier creación artística sería en sí misma el producto de una investigación.

“Nos volvemos a encontrar en la magia, en la credulidad sorprendida, en el misterio más o menos pasajero como condición para la validez de una obra” (Camnitzer, 1986).

REFERENCIAS

- Camnitzer, Luis. *Catálogo del Museo Nacional de Artes Plásticas*. Montevideo, 1986.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop. *Los astronautas de la cosmopista*. México, D. F.: Editorial Nueva Imagen, 1983.
- Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana. “Guía para la evaluación de proyectos de investigación”. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Finke, R.; T. Ward y S. Smith. *Creative Cognition. Theory, Research and Applications*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 1996.
- Santamaría-Delgado, Carolina y otros. “La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), 2011: 87-116.

Cómo citar este artículo:

Osuna Barriga, Juan Gabriel. “Un viaje a ninguna parte: la investigación-creación como vehículo de validación institucional de la producción artística. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 5-9, 2012.