



Revista Cambios y Permanencias
Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación
Vol.12, Núm. 1, pp. 900-919 - ISSN 2027-5528

De la práctica a la teoría: tres instancias metodológicas sobre la investigación en Poéticas Visuales

Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais

From practice to theory: three moments of methodology for visual poetics research

Autora

Sandra Rey

orcid.org/0000-0003-4907-9373

Traducción

Leonardo Caballero Piza

orcid.org/0000-0003-4971-5288



Universidad Industrial de Santander / cambiosypermanencias@uis.edu.co

De la práctica a la teoría: tres instancias metodológicas sobre la investigación en Poéticas Visuales

Sandra Rey
Universidad Federal de Rio Grande
do Sul

Artista Plástica e Investigadora. Doctora en Arte y Ciencias del Arte por la Universidad de París I, Sorbona, Francia. Profesora titular en el Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Investigadora adjunta al Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq de Brasil. PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Correo electrónico: sandratzrey@gmail.com /
www.sandra-rey.com / Instagram: ss@reysandra

ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0003-4907-9373>

Leonardo Caballero Piza
Traductor
Corporación Universitaria Minuto de
Dios - Universidad Industrial de
Santander

Magíster en Artes, Cultura y Lenguajes de la Universidad Federal de Juiz de Fora, Brasil. Artista e investigador en artes y cultura visual. Profesor Investigador de la Licenciatura en Educación Artística de la Corporación Universitaria Minuto de Dios – UNIMINUTO, Vicerrectoría Santanderes. Docente cátedra del programa de Artes Plásticas de la Universidad Industrial de Santander y profesor de portugués de la Escuela de Idiomas de la misma universidad.

Correo electrónico: leonardocaballeropiza@gmail.com /
www.caballeropiza.com

ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0003-4971-5288>

Presentación de la traducción

Esta traducción del artículo de la profesora y artista visual, Sandra Rey (1996),¹ “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais”, publicado en la Revista Porto Arte de la Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, nace de una constante reflexión, uso y referenciación en algunas clases dictadas como docente cátedra del programa de Artes Plásticas de la Universidad Industrial de Santander, recomendando su lectura a estudiantes cuya proyección profesional, en el campo del arte contemporáneo, requiere de la pesquisa de lo que en Brasil se conoce como Poéticas Visuales, es decir, el proceso investigativo que se ejecuta para la producción en artes plásticas y visuales, sus significados y procesos, con lineamientos establecidos desde lo académico.

Por lo tanto, después de 25 años de haberse publicado este artículo que parte de reflexiones artísticas y pedagógicas de la propia autora, es pertinente traer su discusión al campo de la producción en artes en Colombia y especialmente al de las artes plásticas y visuales, ya que desde la convocatoria 781 de 2017 del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación - Minciencias, incluyó la tipología de Investigación + Creación como práctica para la generación de nuevo conocimiento, de la misma manera que la investigación tradicional, siendo estas prácticas las relacionadas con los procesos creativos que vienen de diferentes áreas disciplinares como la música, la danza, el teatro, la producción audiovisual, y en el caso del presente artículo, la producción e investigación en artes plásticas y visuales.

Así, la traducción de este artículo publicado en la década de 1990 en una revista brasileña, revive y confirma la necesidad de dichas discusiones en la actualidad para dimensionar y comprender cómo desde la academia se pueden llevar a cabo los procesos de Investigación + Creación en el campo de acción de artistas plásticos y visuales del país, ya que se trata de una discusión y necesidad vigente en nuestro país y en América Latina, en la medida que las diferentes instituciones que fomentan la investigación han ido reconociendo los diversos lenguajes artísticos dentro del campo académico, científico e incluso transversal con otras áreas del conocimiento.

¹ Artículo en portugués recuperado de <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>

Notas a la traducción:

Las citas directas y textuales que hay en este ensayo, fueron traducidas al español a partir de la interpretación realizada por la autora del idioma original al portugués en su artículo.

Podría decirse que, en el arte contemporáneo brasileño, el término Poéticas Visuales (*Poéticas Visuais*) se emplea para hacer referencia a los procedimientos prácticos e investigativos que desde la teoría se vinculan a la creación en las artes plásticas y visuales.

En el contexto universitario brasileño, a los trabajos de finalización de maestría se les conoce como disertación (*Dissertação*), mientras que los de doctorado sí reciben el nombre de tesis (*Tese*) como en el caso colombiano. Por otro lado, a los trabajos de finalización de curso de pregrado se les denomina Trabajo de Conclusión de Curso (*Trabalho de Conclusão de Curso TCC*).

Agradecimientos especiales a la artista colombiana Laura Ribero y a la profesora Sandra Rey por el acompañamiento en la revisión de la presente traducción.

Leonardo Caballero Piza

De la práctica a la teoría: tres instancias metodológicas sobre la investigación en Poéticas Visuales

Resumen

Este artículo propone abordar y levantar algunas cuestiones sobre la investigación en Poéticas Visuales, partiendo del presupuesto de que esta modalidad de investigación es un trabajo cuyas especificidades remiten a problemas metodológicos diferentes de otras áreas de investigación.

Palabras clave: metodología de la investigación, poética, proceso, instauración, obra de arte.

Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais

Resumo

Este artigo propõe abordar e levantar algumas questões sobre a pesquisa em Poéticas Visuais, partindo do pressuposto de que esta modalidade de pesquisa é um trabalho cujas especificidades remetem a problemas metodológicos diferenciados de outras áreas de pesquisa.

Palavras-chave: metodologia de pesquisa, poética, processo, instauração e obra de arte.

From practice to theory: three moments of methodology for visual poetics research

Abstract

This article intends to approach some questions concerning research in visual poetics, assuming that this modality of research and its specificities refer to methodological problems not comparable to those of other research areas.

Keywords: methodology of research, poetics, process, institution, work of art.

La investigación *en* arte

Investigación *en* arte, investigación *sobre* arte. Para intentar establecer diferencias dentro del área de las artes visuales, denominamos la investigación en Poéticas Visuales como “investigación *en* arte” y así diferenciarla de la investigación en historia, teoría y crítica, denominada “investigación *sobre* arte”. *En* hace referencia a la investigación sobre el *proceso de creación* del artista. Investigación *en* arte, es decir, Poéticas Visuales, delimita el campo del artista-investigador que orienta su investigación a partir del proceso de instauración de su trabajo artístico, así como a partir de las cuestiones teóricas y poéticas, suscitadas a partir de la propia práctica. Ahora bien, la investigación *sobre* arte, especifica en historia, teoría y crítica, se refiere a las investigaciones envolviendo el estudio de la obra de arte a partir del *producto final*, sus procesos de significación y códigos semánticos, sus efectos en el contexto social, sus procesos de legitimación y circulación.

Planteamiento del Problema

¿La investigación *en* arte puede seguir los mismos parámetros de investigación que en otras áreas del conocimiento? ¿La investigación *en* arte abarca únicamente el relato de los medios, procedimientos y técnicas lanzadas por el artista en la realización de su obra, o abarcaría también plantear igualmente en el trabajo los conceptos que la sustentan, implicarse en los estudios teóricos del acto de instauración del trabajo y en el análisis de obras y escritos de artistas consagrados y no, así como todo lo que pueda decirse respecto al proceso de creación del trabajo artístico? Nuestro objetivo en este artículo, que se centra en las cuestiones metodológicas de las Poéticas Visuales, es considerar que la investigación *en* artes visuales es un campo con especificidades muy particulares en la actividad académica, siendo que esta modalidad de investigación, tal como la concebimos, se inició en la Universidad de Paris I, con las investigaciones de René Passeron, artista, investigador y filósofo, en la década de 1980. No obstante, desde Leonardo da Vinci, la obra de arte tiene dos vías de acceso complementarias: una visual y otra referida a todo lo que pasa por el lenguaje. Si anteriormente la enseñanza de las artes visuales no estaba argumentada, algunas veces, en cuestiones de investigación, esto parece consecuencia de una enseñanza fundamentalmente centrada en cuestiones técnicas, muchas veces en detrimento de las cuestiones artísticas. El

artista que realiza una investigación en el ámbito universitario concibe su hacer artístico como praxis, siendo portador de una dimensión teórica, articulando, consecuentemente, el quehacer del taller con la producción de conocimiento.

En un ámbito institucional, se planea el problema de criterios para este tipo de investigación, que es seguidamente traído a tono por las instituciones financiadoras. Sin embargo, en la realidad, la investigación en Poéticas Visuales envuelve el desarrollo de una serie de competencias en esta área de investigación específica y relativamente reciente, pero la cual, sin duda, necesita consolidarse junto a otras áreas que poseen gran tradición.

Hablar de investigación nos induce inmediatamente a pensar en parámetros científicos. Quizás, inicialmente, sería oportuno recordar que la gran diferencia entre hacer arte y ciencia es que el arte se remite al mundo de los valores y no directamente al de los hechos, como la ciencia. Si en la ciencia los investigadores y científicos están acostumbrados a trabajar en equipo, y se empeñan en la decodificación de hechos e interpretación de conceptos que permitan organizar la comprensión de la realidad y descubrir principios que rigen el mundo y el universo, en el arte el artista sigue o inventa un cierto número de reglas que le permiten crear una visión singular del mundo.

Según Heidegger (1976), en el origen de la obra de arte no se cuestionan descubrimientos sobre cómo el universo y los átomos y moléculas se comportan, o la invención de herramientas y técnicas que provean un mayor control sobre la naturaleza y nuestra existencia, pero sí el *acontecimiento de la verdad*.

¿Hacia dónde pertenece una obra? La obra pertenece como obra únicamente al ámbito que se abre (inaugura) por ella misma. Porque el ser-obra de la obra esencia y esencia sólo en tal apertura. Decíamos que en la obra está en obra el acontecer de la verdad. (p.19)

Sin embargo, posiblemente sería mejor buscar subsidios en el propio arte y verificar en el recorrido de Klee, que a lo largo de una evolución lenta y constante establece una relación recíproca entre su pensamiento y su actividad creadora, extrayendo poco a poco un postulado: la fusión de su expresión formal y de su soporte filosófico, concibiendo el arte “no como una ciencia exacta y sí como un universo de la disparidad”. (Klee, 1980, pp.11-14).

Una vez puntualizadas estas diferencias iniciales, será también necesario concientizarnos que la investigación en Poéticas Visuales presupone parámetros

metodológicos que se diferencian no solo de la investigación científica, o de la investigación en el área social, incluso de la misma investigación *sobre arte*, pensada a partir de la obra acabada. La investigación en Poéticas Visuales se constituye en una modalidad específica de investigación con particularidades características de su propio campo.

La investigación *en arte* encuentra respaldo teórico en la poiética, que es propuesta como una ciencia y filosofía de la creación, teniendo en cuenta las conductas que instauran la obra. La palabra poiética, que estuvo diluida en el interior de la estética general, fue empleada por primera vez por Paul Valéry, partiendo de la poética en el sentido utilizado por Aristóteles y proponiéndose a estudiar la génesis del poema. El objeto de estudio de Valéry no es el conjunto de efectos de una obra percibida, ni de una obra hecha, ni de una propuesta (como proyecto): es la obra haciéndose. Jean Pommier (Passeron, 1989), cita la definición valeriana del concepto de poiética: “todo lo dicho al respecto de la creación, obras cuyo lenguaje es al mismo tiempo substancia y medio. La poiética comprende, por un lado, el estudio de la invención y de la composición, la función de la casualidad, de la reflexión y de la imitación, la influencia de la cultura y del medio, y por otro lado el examen y análisis de técnicas, procedimientos, instrumentos, materiales, medios y soportes de acción”. Passeron defiende que la poiética no posee ninguna razón en limitarse a las artes del lenguaje, y propone extender la posición de Valéry a todas las artes, nombrando la poiética como “el conjunto de estudios que se dirigen al punto de vista de la instauración de la obra, especialmente de la obra de arte” (Passeron, 1989, p.13). En la definición de Valéry el lenguaje es al mismo tiempo substancia y medio para el estudio de la instauración del poema, podríamos afirmar que, tratándose de las artes visuales, la forma, la plasticidad, la materialidad y la visualidad son el soporte visible del pensamiento, conducidos por la obra. Es importante también que la dimensión invisible de la obra sea revelada de alguna forma, e, en este caso, el artista, parece que tiene un papel importante a desempeñar. Un doble papel: como autor y testigo. Hemos presenciado como en el arte contemporáneo ha crecido la importancia atribuida a los escritos de los artistas para la decodificación de las obras.

Pero, si la poiética no se caracteriza ni como el estudio de la obra realizada, ni de la obra a realizar como proyecto, es porque en las primeras constelaciones se formula la dificultad – tal vez la imposibilidad – de llevar adelante un proyecto de investigación en artes

visuales, rigurosamente pensado y establecido *a priori*. Un proyecto indica que sabemos a dónde queremos llegar: no obstante, esto se revela como casi imposible para el arte. La obra se presenta como un camino con varias intersecciones. Según Klee “la obra es camino de ella misma”. Si tomamos un camino equivocado es necesario reconocer el error, volver a retomar el buen camino. La obra saldrá agrandada, pues guarda todos esos rasgos. El error en el proceso de instauración de la obra no es la equivocación: es *aproximación*. Equivocarse es la disipación de las posibilidades de la obra, apuntando caminos para aquella, o tal vez, para otras que vendrán. Duchamp, no sin ironía, establece su “coeficiente de arte” en la “distancia entre la intención del artista y obra acabada”.

Entonces el proyecto en la investigación en artes visuales equivaldría a un *projectil*, algo que es lanzado con una mira. Pero el camino exacto que se recorrerá nunca lo sabremos antes de iniciar el proceso. Pierre Soulages, afirma que “lo que yo hago me aclara lo que busco” revelando, de cierto modo, la ceguera del artista en el proceso de creación...

Si por un lado es necesario tener en cuenta y saber cultivar la intuición en el proceso de creación, por el otro, necesitamos hacer referencia a la organización y al método, si quisiéramos hacer frente al rigor necesario que hay en la investigación y que está articulado como si fuese su sombra: el cronograma. Comencemos planteando un cierto orden en casa: una investigación en Poéticas Visuales, en el contexto universitario, abarca tres instancias metodológicas: la metodología del trabajo en el taller, la metodología de la investigación teórica y la metodología del trabajo con estudiantes.

La metodología del trabajo en el taller tiene en cuenta la *obra como proceso*. Para el artista, la obra es al mismo tiempo un *proceso de formación* y un proceso en el sentido de procesamiento, de *formación de significado*. La obra interpela sus sentidos mientras él está involucrado con ella. Ella es un elemento activo en la elaboración o dislocamiento de significados ya establecidos. Como artista, la obra en proceso perturba el conocimiento del mundo que me era familiar antes de ella: ella *me procesa*.

Ahora bien, la investigación teórica debe avanzar en este laberinto para descubrir este enigma que es la obra. La teoría busca respuestas para el porqué de hacer esto o aquello, especula sobre las implicaciones de aquello que estoy haciendo con lo que ya fue hecho. Establece relaciones con la historia del arte y con la producción contemporánea. Cuestiona

en qué sentido lo que yo hago afirma, en qué sentido rompe con la tradición. Ejecuta conceptos para investigar campos de conocimiento interdisciplinarios.

¿Qué lleva la práctica a la teoría? De una forma muy directa, rápidamente podríamos responder que es la insatisfacción con las respuestas. Sí, podemos decirlo de esta manera muy simple, pero la articulación de la práctica con el campo teórico traza caminos extremadamente complejos, por tratarse de la construcción de un conocimiento que interseca diversos campos de conocimiento. Desde los procedimientos técnicos definidos en la creación de la obra, hasta la compleja red de conceptos establecidos a partir de la práctica, la trayectoria muchas veces indica que necesitamos realizar excursiones en campos interdisciplinarios. La filosofía, la semiología, el psicoanálisis, la literatura, así como la ciencia contemporánea pueden proveernos excelentes conceptos para pensar en nuestra práctica - si supiéramos utilizarlos operacionalmente – eso sí, teniendo el cuidado y la capacidad de entender estos conceptos en profundidad en su contexto de origen y al transponerlos para nuestra práctica, establecer las *aproximaciones*, pero también los *distanciamientos*. Cuando se busca en campos de conocimiento afines, identificamos algunos conceptos para verificar y experimentar en relación con nuestro trabajo práctico, estamos echando mano a herramientas conceptuales. Es necesario usarlas con tanto discernimiento como las que usamos en el proceso de instauración del trabajo práctico. Estos conceptos, provenientes de la filosofía, la literatura, la semiótica o el psicoanálisis, son lo que llamamos *conceptos operacionales* que nos hacen avanzar tanto en el campo práctico como teórico.

Finalmente, en el caso del investigador que también orienta la investigación a nivel de posgrado, la metodología de trabajo con estudiantes de Poéticas Visuales presupone dos preámbulos fundamentales: orientar artistas, que en la mayoría de las veces son eminentemente prácticos en el proyecto de la investigación práctica e inducirlos a inventar una manera de escribir que sea tan válida como los teóricos. Convencer a los estudiantes para que este texto sea diferente de lo que escribe el filósofo, el historiador o el crítico, pero que tendrá tanto valor como...

Es la experiencia la que autoriza al artista a tener un punto de vista teórico diferenciado. Para un artista plástico es como si las palabras estuvieran encarnadas en el

trabajo y en el propio cuerpo. Sus análisis tendrán esta vivencia suplementaria: su confrontación personal con el proceso de creación.

De esta manera, estando nuestro campo de investigación esbozado, pasemos a examinar más de cerca cada una de estas instancias metodológicas.

El artista, involucrado con el proceso de instauración de la obra, acaba por procesarse a sí mismo, se plantea en proceso de descubierta.

Metodología del Trabajo en el Taller

Si la obra no avanza a partir de un proyecto establecido *a priori*, ¿Cómo ella avanzaría? Tal vez Klee, una vez más, pueda aclararnos la cuestión: “cuando durante la creación de una obra yo alcanzo un objetivo exacto que es consecuencia de una evolución natural, y que yo creo en este nivel un cierto conjunto acabado; cada vez que esto sucede la intensidad disminuye rápidamente y yo debo encontrar un nuevo camino. *Es el camino que es esencial, que tiene un carácter productivo*. El devenir se plantea encima del ser” (Klee, 1980).

Si es el camino que es esencial, que tiene un carácter productivo en el proceso de creación, podemos deducir que es porque la obra avanza según un proceso. La formulación *en proceso* significa que la obra es un *proceso de formación*. Según Pareyson (1991) “la obra es el propio proceso de formación llevado a término. Así, cada momento de este proceso contiene en si todo el movimiento”.

Y si la obra es, al mismo tiempo, un *proceso de formación* y un proceso en el sentido de procesamiento, de *formación de significado*, como fue afirmado, es porque, de alguna forma, la obra interpela mis sentidos, ella es un elemento activo en la elaboración o en el dislocamiento de significados ya establecidos. Ella perturba el conocimiento del mundo que me era familiar antes de ella: ella *me procesa*. También en el sentido de hacer un proceso a alguien: sí, somos procesados por la obra. La obra, en proceso de instauración, me hace repensar mis parámetros, me hace repensar mis posiciones. El artista, involucrado con el proceso de instauración de la obra, acaba procesándose a sí mismo, se plantea en proceso de descubierta. Descubre cosas que no sabía antes y de las cuales solo puede tener acceso a través de la obra.

Todo quedaría muy pobre si pensáramos la obra como un único producto final, resultado de un proyecto establecido *a priori*, sin tener en cuenta las casualidades que son inherentes al proceso de creación. Pensar la obra como proceso implica pensar este proceso no como medio para alcanzar un determinado fin – la obra acabada – pero como *devenir*. Implica pensar que la obra no avanza según un proyecto establecido, ella avanza según este *a priori*: *la obra está constantemente en proceso con ella misma*.

¿Cómo hacer, para dejar que la obra se procese *a través* de mí? Bachelard habla sobre el “racionalismo abierto”, esto es, un racionalismo que se supera *creándose*. Para que esta estructura naciente, que se establece inmediatamente después de las primeras inversiones del artista, puede concluirse como una especie de lógica interna, es necesaria muchas veces, dar lugar al no saber, quedarse atento a los imprevistos, “oír” y “ver” nuestros pensamientos. Si estuviéramos atentos, percibiríamos que las ideas vienen en los momentos más inusitados y, a veces, inoportunos. La obra inicia antes de que la comencemos a hacer en el taller. Y en el taller, siempre que comenzamos a trabajar una idea inmediatamente se instala el conflicto. ¿Qué sería este conflicto? La impresión de que la obra escapa, de que no estamos sabiendo muy bien lo que estamos haciendo, que todo puede salir mal. La obra se presenta también como un *enigma*, no podemos imponer una voluntad que viene únicamente de nuestro raciocinio intelectual. La obra final es muchas veces lo contrario de lo que pretendíamos hacer. Kandinsky, en el inicio del siglo ya colocaba énfasis en su teoría, en los procesos internos del artista en detrimento de la representación del mundo externo. Escribe que toda obra tiene una construcción no evidente, escondida, que se desprende insensiblemente de la imagen. “Esta construcción escondida puede ser constituida de formas aparentemente tiradas sobre el lienzo, que no tendrían, también aparentemente, ninguna conexión entre sí. Pero lo que es la ausencia exterior de conexión, es su presencia interior. Lo que en la obra es exteriormente descocido es interiormente fundido en un todo”. (Kandinsky, 1989, pp.193-194). Klee, también nos induce a pensar la obra como proceso, como *naturaleza naturalizante, no naturaleza naturalizada*: “el arte no reproduce lo visible, lo vuelve visible”. El “volver el arte visible” plantea y acentúa el énfasis en la obra como proceso, no como producto final.

Pareyson afirma que es como si “la obra se comportara en su propia regla y esta regla solo es conocida con la obra acabada (...) Porque en la obra a ser realizada, el modo de hacerla no es conocido *a priori* con evidencia, pero si es necesario descubrirlo y encontrarlo, y para descubrir cómo hacer la obra es necesario proceder por tentativas, por tanteamiento, inventando varias posibilidades, probándolas y seleccionándolas de tal manera que, de intento en intento, en cada operación se consiga inventar la posibilidad que se deseaba, esto es, el *surgimiento de la obra*”.

Si la obra generalmente se hace en un momento que no tenemos totalmente consciencia, es siempre *a posteriori* que tendremos la comprensión total de lo que hacemos. La investigación teórica puede también venir como apoyo, para aclarar ciertas posiciones, a aportar soluciones para problemas enfrentados en la práctica, para verificar y comprar posiciones de artistas que presenten problemáticas semejantes a las nuestras. Parece que existe en el proceso de creación un punto ciego para el artista, y es ahí cuando la obra *se procesa* y consecuentemente *me procesa*. Casi podríamos decir: cuando me quedo *ciego*, es ahí que *la obra se hace*. El proceso de creación es este enfrentamiento descontrolado entre caos y orden, entre desequilibrio y equilibrio. Es necesario aprender a soportar las tiranías que las incertidumbres provocan. El caos de la obra haciéndose no es confusión indiferenciada, es la obra que está “en lucha” con su creador.

El elemento *agon* en el proceso de instauración de la obra no se da sin una implicación inmediata: la obra en proceso no puede ser pensada como medio para alcanzar un determinado fin, pero sí como un *devenir*. Un *venir a ser* que se instaura en el proceso de creación de una obra y que puede continuar indefinidamente, estableciendo diálogos, idas y venidas de la obra consigo misma o entre una obra y otra.

¿La obra en devenir se aproximaría a la idea del cosmos Heraclítico? Para Heráclito, el cosmos comprende tanto el orden como el desorden en virtud de la unidad de lo contrario. “El todo está en las partes, así como las partes están en el todo, al hombre cada que se descubre a sí mismo, así como la razón inmanente de todas las cosas implícitas en la ley del devenir” (Conche, 1987). Sí, el proceso de creación es algo que se presenta en el orden del caos, pero aventurarse en este proceso implica tomar consciencia de que este “caos” no es el

desorden total o la confusión indiferenciada. Es esta alternancia la que se establece inmediatamente después de las primeras inversiones en la obra, entre el saber y el no saber.

La alternancia entre saber y no saber, en la obra en proceso de instauración, nos lleva a involucrarnos en la construcción de códigos que *se inventan en la medida que se enuncian*, estableciendo la idea de juego como parte integrante del proceso. Juego no como algo determinado por reglas establecidas *a priori*, y sí como un juego donde las reglas son inventadas y transformadas a medida que la obra se hace. Una especie de “juego ideal” según Deleuze (1969), que no comprende reglas predeterminadas, que no tiene vencidos ni vencedores, juego, según él, de inocencia como “en el otro lado del espejo” de las aventuras de Alicia, donde la dirección y la casualidad no se distinguen más, parecen no tener ninguna realidad. Este juego ideal para Deleuze es reservado al pensamiento y al arte. “Pero este juego que no existe fuera del pensamiento y que no produce otro resultado a no ser que la obra de arte sea también aquello por lo cual el pensamiento y el arte se vuelven reales y perturban la realidad, la moralidad, y la economía de mundo”.

Metodología de la Investigación Teórica

El presupuesto fundamental para la investigación en artes plásticas puede ser enunciado de la siguiente manera: *toda obra contiene en sí misma su dimensión teórica*. Esto implica que la obra posee un sentido más allá de lo que vemos.

La investigación en Poéticas Visuales parte de la manera como la obra está hecha. Manera, *manière* en la lengua francesa, que viene de mano (*main*). Para estudiar la obra final desde el punto de vista de la *poiética* es necesario obtener todas las informaciones posibles sobre la técnica, procedimientos y metodología del artista.

¿Qué sería la teoría en este caso? Es la puesta en escena de ideas, sea bajo la forma plástica o bajo la forma escrita para aproximarse a lo que parece alejado. Los conceptos tienen que ser extraídos de la técnica, de los procedimientos, de la manera de trabajar, del proceso de instauración de la obra.

Pero es necesario observar que, también por esta peculiaridad, la investigación en artes plásticas requiere una metodología diferenciada: *el investigador produce su objeto de estudio al mismo tiempo en que desarrolla la investigación teórica*. Él necesita producir su

objeto de investigación (su obra) para desde allí extraer las cuestiones que investigará desde la perspectiva de la teoría. Es completamente diferente del teórico que se inclina sobre análisis de obras acabadas. J. Lancri, artista e investigador, exdirector del Centro de Investigaciones en Artes Plásticas de la Universidad de París I, cuenta una pequeña historia para metaforizar sobre la cuestión crucial de la investigación en Poéticas Visuales: él dice que la investigación es como si estuviéramos en una carrera a caballo, bien montados en nuestra silla, hasta que de repente aparece otro caballo, sin jinete, que viene aproximándose y que nos va a pasar a todo galope. La investigación “sucede” si conseguimos saltar del caballo en el cual estamos montados, para el otro caballo que pasa de manera desenfrenada. Y él dice que sabe cuándo esto sucede, cuando como estudiantes, muchas veces al final de la tesis, llegaron con esa noticia: ¡cambié mi tema de investigación!

En Poéticas Visuales, todo desafío consiste en saber despegar las cuestiones más pertinentes que la práctica suscita. El objeto de estudio no existe como un dato preliminar en el referente teórico, como en la investigación en Historia del Arte, por ejemplo. Este necesita ser creado con el *corpus* de la investigación y ser lanzado como una flecha. Son las interpelaciones de la praxis que direccionarán la investigación teórica. Podemos, sí, apropiarnos de algunas estrategias, como, por ejemplo, realizar desfases: es mejor terminar el trabajo práctico antes de la redacción de cualquier texto final. Pero la realidad es que gran parte de las investigaciones, la práctica y la teórica, son llevadas de manera simultánea. Entonces, mantener un diario de anotaciones (secreto) durante el proceso de elaboración del proceso práctico, donde se puedan escribir todos nuestros pensamientos, sin censura, se ha confirmado como fundamental para la redacción de cualquier texto teórico y/o poético. También es fundamental la elaboración de fichas de anotaciones sobre obras, artistas y conceptos que puedan ser planteados en relación con el trabajo realizado.

Retomemos la poiética, una vez que la investigación en Poéticas Visuales se apoya en el conjunto de estudios que abordan la obra del punto de vista de su instauración, en el modo de existencia de la obra haciéndose. La poiética presupone tres parámetros fundamentales: *libertad* (expresión de la singularidad), *errabilidad* (derecho a equivocarse), *eficacia* (si falló hay que reconocer en lo que se erró y corregir el error).

La poiética tiene en cuenta la constitución del significado a partir de cómo la obra es hecha. Por ejemplo: Proust escribió en la noche. Y la inversión es el tema de todo el romance *La recherche du temps perdu*.

En el arte contemporáneo sino conocemos la propuesta y el modo de trabajar del artista, difícilmente conseguiremos aprehender la obra. Debemos tener explicaciones sobre la propuesta y el modo de hacer del artista. La comprensión de la obra pasa por el lenguaje, no podemos entender sin la palabra, aunque es necesario aprender a convivir con ese paradigma: la palabra jamás podrá traducir la obra. El lenguaje no la substituye, pero ella es como el otro lado de la misma moneda. Si quisiéramos apropiarnos de una metáfora, podríamos decir que la obra y el lenguaje son como el alma que no puede existir sin el cuerpo. Parece entonces, que lo importante es invisible a los ojos, pero necesita ser develado. La conexión entre lenguaje y práctica es tan indisociable como el cuerpo y el alma: uno necesita del otro para existir.

¿Cuáles serían los instrumentos para un análisis poiético de obras de otros artistas que queramos estudiar para plantearlos en relación con nuestro trabajo? Declaraciones diciendo si el artista está vivo, entrevistas y catálogos, son una fuente preciosa para la obra original y los escritos de los artistas. Estas informaciones brutas son necesarias para hacer y responder preguntas.

Una observación importante es a partir de lo que parece contradictorio, porque los artistas muchas veces hablan de impresiones que solo ellos tuvieron, o de sensaciones y percepciones singulares. En la contradicción puede estar contenida el núcleo de las cosas. Si es en la obra donde los contrarios se unen, si el proceso de creación se da como si estuviéramos recorriendo la superficie de una cinta de Moebius (pasamos del exterior para el interior siempre recorriendo la misma superficie), en la contradicción puede estar la luz de algo que está escondido en la obra. Si está dicho en los escritos del artista, está, de alguna forma, expresado en la obra. Es necesario estar atento a lo que, a primera vista, encontramos sin importancia.

Un instrumento importante son los análisis comparativos. El comparatismo diferencial consiste en la tarea de aproximar lo que parece muy diferente, diferenciar lo que parece muy semejante. Por ejemplo, el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp,

continuamente es interpretado en algunos libros de Historia del Arte como un cuadro futurista. Pero, según las declaraciones de Duchamp, él no estaba ni un poco interesado en las cuestiones de la velocidad futurista, y sí, en el estudio del desdoblamiento a partir de las experiencias con la cronofotografía. El concepto pertinente para esta obra, según el propio Duchamp, es el concepto del “retardamiento”. Por ello no podemos atener apenas a la apariencia de la obra, pero si intentar develar los conceptos que el artista está direccionando. Es importante buscar similitudes entre cosas que son diferentes y diferencias que, a primera vista, pueden parecer muy semejantes.

Es necesario pensar que los obstáculos son inherentes a la investigación. Es necesario saber que, entre más obstáculos, mejor es la obra, más relevante es la investigación.

La escritura también es un proceso. Formulamos una hipótesis suponiendo que vamos a encontrar las respuestas, pero tampoco es seguro que no tengamos que cambiar de rumbo. La escritura traza su propio trayecto. También se revela como proceso de creación. No existe diferencia fundamental entre práctica y teoría.

Para descubrir cómo funciona la obra necesitamos herramientas teóricas: textos de historia del arte, de filosofía, entrevistas y declaraciones de artistas, libros de física, romance, etc. Se trata de examinar como la teoría de Benjamín, por ejemplo, puede aplicarse a tal obra. Pero también se trata de ver como otra obra puede servir como ejemplo de enunciados teóricos.

Podemos servirnos de varios autores, pero como a veces es importante reafirmar lo obvio, lo más útiles son los más grandes. Si encontramos, por ejemplo, en Didi-Huberman, uno de los más brillantes historiadores del arte francés en la actualidad, una citación de Merleau-Ponty que podemos relacionar con nuestro trabajo, es importante buscar conceptos en la fuente, por ello para la investigación es necesario llegar hasta Merleau-Ponty. Los grandes pensadores comprendieron muchas cosas y podemos catalogarlos invariablemente bajo estas tres cualidades: poseen una profunda envergadura teórica y al mismo tiempo, son claros y poéticos.

Durante la investigación es importante hablar sobre el trabajo, explicar para las personas lo que estamos haciendo. Hacer un esfuerzo en relación con la claridad. La claridad y la complejidad tiene que entrar en la estructura del texto. Matisse, Duchamp, Klee, por

ejemplo, tienen posiciones muy claras al respecto de sus obras. Los grandes artistas, no cuesta reafirmarlo, así como grandes pensadores, son al mismo tiempo profundos, claros y poéticos.

Y es también importante recordar que la obra se constituye a partir de la cultura que tenemos, y esto se cultiva.

Metodología de trabajo con estudiantes

De una forma muy sencilla, la investigación es lo que permite que, cuando los estudiantes me hacen una pregunta yo tenga una respuesta, pero lo inverso también se vuelve pertinente: cuando yo hago una pregunta ellos tienen el compromiso de encontrar una respuesta.

Como barómetro, los estudiantes de poéticas visuales, quienes son evidentemente prácticos, solo deben escribir *lo que les interesa a ellos*. Si les interesa es porque puede interesar a otros, entonces se puede buscar una motivación para escribir bien.

El método tiene que ser al mismo tiempo riguroso y abierto. Cada estudiante tiene que partir de su propia obra. Hablar de la propia obra es difícil, justamente porque ella se constituye como obra, sobrepasa, en un primer momento, nuestro conocimiento racional e intelectual de las cosas.

Algunas estrategias han mostrado eficacia tanto en mi trabajo de investigación como en la orientación de mis alumnos:

a) Mantener un diario secreto, donde se puedan describir las obras realizadas, contar como las hizo. Es importante cargar este diario siempre consigo, porque las ideas no tienen una hora fija para encontrarse. Se suele escribir en la página derecha y dejar la página izquierda para hacer comentarios y agregar nuevas ideas y apuntes en el transcurso del tiempo de la investigación.

En la organización del diario es necesario colocar la fecha de cada intervención, anotar lo que hacemos y lo que queremos hacer, lo que leemos, y escribir todo lo que pasa por la cabeza, sin censura. Por esta razón él es secreto. Así, tenemos un testimonio del proceso subterráneo de la obra. Todas las ideas que se tuvieron, lo que fue realizado y lo que no fue;

b) establecer pequeños contratos de trabajo que disciplinen el desarrollo de la investigación. Ello porque para escribir es necesario dedicar mucho tiempo. Funciona por

pequeños contratos. En lugar de fijar una fecha para la entrega del trabajo final, fijar etapas de elaboración con fechas exactas.

¿Y los bloqueos? A veces puede haber bloqueos. Puede “bloquearse” el texto o las obras. El profesor-orientador, en este caso, debe tener la habilidad de saber identificar lo que el alumno no dijo. Traer a la luz lo que el estudiante no dijo, con la finalidad de intentar desenredar el bloqueo. En este caso, se ha mostrado que es eficaz trazar pequeñas metas con fechas exactas, estableciendo contratos entre el profesor y el estudiante.

Si las lecturas son muy importantes, ver exposiciones también es esencial. El grupo igualmente es un recurso muy importante. Es necesario estimular a los estudiantes a crear entre vínculos entre los profesores y los colegas del curso.

En la fase de redacción, es importante saber que el primer texto será malo, el segundo y el tercero generalmente también. Pero si hay que recomenzarlo diez veces, es necesario tener la humildad de hacerlo.

Es importante realizar ejercicios de redacción. Escribir pequeños ensayos. Como ejercicio de redacción puede ser eficaz que cada párrafo pueda recibir un título. Solamente cambiar de párrafo cuando se cambie de asunto.

La hipótesis establece el hilo conductor para la investigación y en la conclusión es necesario retomarla para dar una respuesta, aunque provisional, para la hipótesis formulada. En un ámbito universitario, la investigación con énfasis en poéticas visuales tiene que traer contribuciones a la investigación general. Es necesario firmar el compromiso con la producción de conocimiento. En hipótesis alguna, la disertación de maestría o la tesis de doctorado debe limitarse a la compilación de conocimientos ya encaminados.

En la introducción, es importante redirigir claramente la hipótesis perseguida. Una buena manera de organizar la redacción es dividirla en ítems, y a cada ítem atribuirle un título.

¿Cuándo usar el yo, y el nosotros y el impersonal en la redacción? La primera persona del singular se refiere a todo lo que es estrictamente personal, como se supone debe ser el caso de la producción plástica. El *nosotros*, cuando teorizamos, cuando nos referimos a conceptos o ideas de autores, con la citación, referencia, o nota de pie de página para explicaciones complementarias, y finalmente usamos el impersonal cuando nos referimos a

procedimientos, o mencionamos técnicas o ideas de dominio común. Es necesario tener claro que la originalidad de una disertación está en el hilo conductor que nos proponemos para explorar el campo de conocimiento que delimitamos, así como, y fundamentalmente, en la articulación que hacemos entre práctica y teoría.

El índice y la presentación de la disertación deben, de alguna forma, remitirse al trabajo práctico. Es muy importante la forma de presentar una disertación: universitaria, pero teniendo en cuenta la obra. Entrar en el juego de la Universidad, pero también subvertirla. La investigación en artes plásticas tiene que ser realizada con toda seriedad, *pero debe ser hecha con mucho placer*. Y es el placer de la descubierta que mueve la investigación.

Y, finalmente, la conclusión no es algo que cierra, y sí algo que abre.

Como la obra.

Referencias bibliográficas

Bibliografía

Cabanne, P. (1987). *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Conche, M. (1986). *Heráclie: Fragments*. Paris, Francia: PUF.

Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris, Francia: Editions de minuit.

Heidegger, M. (1976). *El Origen de la Obra de Arte*. Santiago, Chile: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.

Kandinsky, W. (1989). *Du spirituel dans l'art et dan la peinture en particulier*. París, Francia: Denoël.

Klee, P. (1980). *La pensée créatrice, écrits sur l'art I*. París, Francia: Dessain et Tolra.

Merleau-Ponty, M. (1992). *Phénoménologie de la perception*. París, Francia: Gallimard.

Pareyson, L. (1991). *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis, Brasil: Vozes.

Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. París, Francia: Klincksieck.