

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA, FILOSOFÍA Y PROGRESO COGNITIVO

ARTISTIC RESEARCH, PHILOSOPHY, AND COGNITIVE PROGRESS

GERARD VILAR

Resumen

La evolución de aquellas tendencias del arte reciente que se engloban bajo el concepto de «investigación artística» están replanteando algunos viejos problemas de la teoría del arte, especialmente aquellos que tienen que ver con la tesis de que el arte sería una forma de conocimiento. Tradicionalmente se ha entendido, sin embargo, que el arte no es una forma de conocimiento del mismo tipo que nos ofrecen las ciencias y las tecnologías. Por ello, no se puede hablar de progreso del arte en ningún sentido salvo en el del progreso de ciertas técnicas. Los artistas que defienden la idea de «investigación artística», sin embargo, están trastocando estas ideas tradicionales puesto que entienden que, al menos cierto tipo de proyectos artísticos sí producen conocimiento en sentido fuerte, por lo que, para algunas clases de arte, sí se podría hablar de progreso cognitivo del mismo tipo que encontramos en las ciencias. Este tipo de progresos del arte es, en cualquier caso, minoritario. No obstante, el progreso cognitivo en las prácticas de investigación artística en

general, exceptuando aquellas minoritarias, se parece, desde el punto de vista cognitivo, al progreso cognitivo de la filosofía. La tesis final es que el concepto de progreso cognitivo que usamos en filosofía en tanto que reflexión interminable y multiplicación de perspectivas lo podemos aplicar, pues, a las prácticas de investigación artística.

Palabras clave: investigación artística, conocimiento artístico, progreso, Hegel, Hito Steyerl, Pedro G. Romero, Francesc Abad.

Abstract

The evolution of those tendencies of the recent art that fall under the concept of «artistic research» are pushing us to rethink some old problems of the theory of the art, especially those that have to do with the thesis that art would be a form of knowledge. Traditionally, however, it has been understood that art is not a form of knowledge of the same kind as science and technology. For this reason, one cannot speak of the progress of art in any sense except in the progress of certain techniques. Artists who defend the idea of «artistic research», however, are disrupting these traditional ideas since they understand that at least some types of art projects do produce knowledge in a strong sense. So, of some few art research projects is possible to affirm that they represent a cognitive progress of the same sort as we find in sciences. This type of progress of art is, in any case, minority. However, progress in artistic research practices in general, excepting those stronger, resembles, from the cognitive point of view, the cognitive progress of philosophy. The final thesis is that the concept of cognitive progress that we use in philosophy as an endless reflection and proliferation of perspectives can be applied, therefore, to the practices of artistic research.

Keywords: artistic research, artistic knowledge, progress, Hegel, Hito Steyerl, Pedro G. Romero, Francesc Abad.

* * *

Las ideas que el lector encontrará argumentadas a pasos con botas de siete leguas en este artículo son las siguientes: el arte no está alcanzando su final ni su fin ya que, contra lo que algunos sostienen y lamentan, no solo muestra una magnífica salud, sino que incluso progresa (1). Por supuesto, el arte no progresa en el mismo sentido más o menos lineal de la acumulación y perfeccionamiento del saber que encontramos las ciencias, pero sí que lo hace en un sentido análogo al que progresa la filosofía, es decir, como aquella reflexión interminable que genera una multiplicidad de visiones e interpretaciones que enriquece nuestra comprensión de los temas y problemas planteados. Los nuevos desarrollos de las artes bajo la divisa de la «investigación artística», que vienen desarrollándose en los últimos tres lustros, permiten replantear esta vieja cuestión formulada de hecho ya por Vasari en su magna obra sobre los pintores italianos del Renacimiento. Así, nos encontramos con formas de producción de conocimiento semejantes a las de las ciencias, como en los casos de artistas tales como Hito Steyerl o Francesc Abad (2). No obstante, las formas de conocimiento que normalmente genera la investigación artística son de tipo experiencial, práctico y concreto. Un ejemplo de importancia creciente es el conocimiento en constelaciones o por montaje de artistas como Walid Raad o Pedro G. Romero (3). Finalmente, el tipo de reflexión y generación de perspectivas que el arte produce, especialmente la investigación artística contemporánea, es análoga a la que genera la filosofía. Así, puede aplicarse al arte el mismo concepto de progreso que a la filosofía, un concepto que apunta no a una acumulación lineal de saber, sino a un movimiento en círculos concéntricos de reflexión inacabable, de proliferación de perspectivas y puntos de vista alternativos y plurales. Como la filosofía, pues, las artes han sobrevivido al anuncio recurrente de su muerte renovando su papel como forma fundamental de conocimiento (4).

1

Es bien conocido el dictum hegeliano acerca de que el arte es para nosotros «un pasado [*ein Vergangenes*]»,¹ pues a pesar de que «el arte

¹ Hegel, G. F. W. (1970) *Werke in Zwanzig Bände*. Frankfurt: Suhrkamp, vol. 13, p. 25.

se eleve cada vez más y se perfeccione, ... su forma ha dejado de ser la necesidad más elevada del espíritu». ² Se trata, evidentemente, de la célebre tesis sobre «la muerte del arte», que más tarde se ha presentado en numerosas versiones distintas y que aún en el presente sigue teniendo sus adeptos: el arte es lo que hacían nuestros antepasados y lo que hacen nuestros contemporáneos ha dejado de ser arte, «ya no satisface nuestras necesidades más elevadas», ³ esto es, «ya no vale para nosotros como la forma más elevada en la que la verdad alcanza la existencia». ⁴ La idea central de la filosofía del Espíritu de Hegel era que el arte, junto a la religión y la filosofía, era una forma del Espíritu Absoluto, es decir, una de las tres formas más elevadas de autoconocimiento del espíritu humano, una forma del Saber Verdadero, pero que en el mundo contemporáneo el arte estaba perdiendo su conexión con la Verdad. Podemos considerar la tesis hegeliana, claro, como cierta dentro de su sistema filosófico metafísico, en el que se definía el arte grecorromano como el modo verdadero de existir el arte, en tanto que belleza encarnada, siendo todo lo demás *prearte* o *postarte*. Aunque es cierto que Hegel no tuvo el menor problema en gozar y elogiar muchas obras producidas por los artistas de su tiempo –como Goethe, Schiller o Rossini–, siendo como eran creaciones de las artes después del Arte, sus aseveraciones sobre la desconexión del arte y el verdadero conocimiento fueron paradójicamente contundentes. Los que vinieron después de Hegel, sin embargo, utilizaron y utilizan la idea hegeliana para formular argumentos reaccionarios contra el arte contemporáneo con independencia de postulados y tesis más o menos metafísicos. ⁵ El arte, por supuesto, siempre

² *Ibid.*, p. 142.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵ Para un recorrido filosófico por esta historia véase mi libro (2010) *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: EUSAL. Algunos defensores contemporáneos de la tesis de la muerte del arte son, por ejemplo, Kuspit, D. (2004) *The End of Art*. Cambridge U.P.; Clair, J. (2011) *L'hiver de la culture*. Paris: Flammarion; Vargas Llosa, M. (2012) *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara; Fumaroli, M. (2015) *La République des Lettres*. Paris: Gallimard; o Racionero, L. (2015) *Los tiburones del arte*. Barcelona: Stella Maris.

ha escapado a sus definiciones. Aunque sea una constante de las conductas de nuestra especie, siempre está en proceso de redefinición, y nunca se dejará encerrar en una caja.

Más allá de los errores de la filosofía hegeliana del arte y de los derroteros que sus tesis pudieran seguir en los dos siglos siguientes, algo hay de muy válido en ella, a saber: que el arte no solo es una de las formas más elevadas de la cultura humana, de lo que él llamaba Espíritu, sino que el arte, como la filosofía, tiene que ver con el conocimiento y con la verdad en sentido eminente. Que el arte no es un asunto meramente de forma y goce estético, sino que tiene que ver con el conocimiento es una tesis hoy ampliamente sostenida en el mundo del arte, pero que en los últimos años ha adoptado nuevas formas que plantean de un modo enteramente nuevo los viejos problemas de la epistemología del arte. Quisiera aquí referirme solo a uno de ellos, a saber: el problema del progreso cognitivo en el arte.

Existe bastante consenso en la idea heredada de que el concepto de progreso no se puede aplicar al arte. Ciertamente, el arte puede progresar en relación a ciertas técnicas y tecnologías. Por ejemplo, en el Renacimiento se redescubrió la perspectiva y hubo un largo periodo de progreso en el perfeccionamiento de esta técnica. Igualmente, el arte cinematográfico se ha beneficiado y se beneficia de los continuos progresos en las tecnologías de la imagen en movimiento, pero eso no hace que, desde el punto de vista cognitivo, el arte del pasado sea inferior del presente, al modo como cualquier médico contemporáneo es superior a Galeno o a Vesalio porque su ciencia es más verdadera y fiable que la de los antiguos. Nadie querría hoy, en caso de enfermedad, ser tratado por Galeno; en cambio, respetamos y admiramos por igual tanto a los artistas antiguos como a los modernos. ¿Pero si el arte tiene que ver con el conocimiento por qué no habría de haber un progreso en el arte parecido al de la ciencia? ¿Por qué las novelas de amor, que existen desde la época helenística no representan un progreso en el conocimiento de este sentimiento fundamental de la existencia humana y un acercamiento a la verdad del mismo? Hegel tenía su respuesta, claro es: el arte se halla limitado por el medio sensible que utiliza. Así, la pintura o la ficción solo

pueden alcanzar un cierto grado de la verdad y a partir de cierto momento del desarrollo del espíritu esos medios resultan insuficientes para presentar contenidos demasiado complejos y profundos. Es lo que ya ocurría con las verdades del cristianismo, por ejemplo, cuya profundidad y riqueza solo se podían representar de un modo inadecuado, resultando en unas imágenes muchas veces infantiles que al final tuvieron que ser dejadas a un lado como hicieran los iconoclastas bizantinos o protestantes. Hegel sostenía que el arte fue una forma superior de conocimiento en tiempos de Sófocles y Praxíteles, pero pensaba que en el mundo moderno el verdadero conocimiento hay que buscarlo en la filosofía. Desgraciadamente, Hegel se equivocaba al creer que la filosofía podía proporcionar ese conocimiento que el arte ya no estaba, según él, en disposición de ofrecer. La filosofía posthegeliana es decididamente postmetafísica, ha renunciado a las verdades trascendentes y trascendentales y, en este sentido, se ha nivelado con el arte. Una buena película o una novela sobre el amor, hoy en día, no es menos verdadera que el mejor tratado o ensayo filosófico sobre el mismo. Puede que el arte sea «ya casi» filosofía, como entendía Aristóteles, o «aún no filosofía» como quiso Hegel,⁶ porque el peso del elemento sensible, del medio artístico, impide que finalmente se convierta en filosofía. Pero hoy también se podría decir con igual derecho, inversamente, que la filosofía es «aún no arte», es decir, que el peso del análisis conceptual y la argumentación lastran la filosofía de tal manera que impiden que alcance a convertirse en literatura, en cine, etc. Arte y filosofía, se han nivelado manteniendo su diferencia. Hoy no resulta aceptable la pretensión, que se remonta a Platón, de subordinación del arte a la filosofía en nombre de su superioridad, no menos que la pretensión opuesta de los románticos de afirmar una superioridad del arte sobre la filosofía. En sus diferencias, ambos están igual de lejos o de cerca de la verdad y el conocimiento.

⁶ «Die Kunst das wahre eigentliche Selbst noch nicht in ihr enthält», *Phänomenologie des Geistes*, *Werke*, vol.3, p. 535. Sobre esto véase Menke, Ch., «Aún no. El significado filosófico de la estética», en (2011) *Estética y negatividad*. México: FCE, pp. 69-85.

2

Entre tanto, y cuando creíamos que en esta situación postmetafísica se habían resuelto los problemas de marras, la evolución de las artes en estos últimos lustros ha vuelto a replantear el asunto de nuevo. Cualquiera que esté familiarizado con el mundo del arte más reciente se habrá dado cuenta que la palabra «investigación» y la expresión «investigación artística» proliferan en los *statements* de los artistas, los catálogos de exposiciones o en los títulos de másteres y los programas de doctorado de las escuelas de arte de los países más desarrollados. Algo que sorprendería mucho al Heidegger de *La época de la imagen del mundo*⁷, que caracterizaba la investigación como lo contrario del arte y lo propio de la ciencia. El arte había sido siempre *presentación y representación* de los saberes y creencias de los pueblos. Luego, a mediados del siglo XIX, los artistas empezaron a *experimentar* con los contenidos y los medios de su arte. Y, como una evolución natural de este estadio hacia la racionalización de la experimentación artística, desde mediados de la primera década del siglo XXI, cada vez más artistas *investigan* en toda suerte de temáticas con el objetivo de *producir conocimiento*. Por supuesto, sigue habiendo muchos artistas que solo desean representar el mundo tal como ellos lo ven o en nombre de otros, al igual que hay muchos artistas que solo quieren experimentar libremente, sin las constricciones de una metodología de investigación ni el imperativo de producir conocimiento. Pero quienes se encuentran en este último caso ¿qué entienden por producir conocimiento mediante o en el arte?

Las insistentes afirmaciones sobre la investigación artística como forma de producción del conocimiento en el arte contemporáneo plantean muchas preguntas que están siendo contestadas y discutidas durante los

⁷ En Heidegger, M. (1995) *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, pp. 75-109.

últimos años.⁸ No hay consenso en absoluto sobre qué tipo de «conocimiento» genera la investigación artística, muy probablemente porque estamos ante una rica variedad de diferentes tipos de formas de conocimiento y pensamiento. Sea lo que fuere, una tendencia controvertida es ahora evidente: el difuminado de las diferencias entre el arte y las ciencias, argumentando que el arte es un camino hacia la producción del conocimiento igualmente legítimo que las ciencias tradicionales. Esto es especialmente evidente en los programas académicos de un número cada vez mayor de escuelas y facultades de arte en todo el mundo y los planteamientos de los artistas que tratan con la academia y algunas instituciones financieras. Pero, ¿es una buena estrategia en las escaramuzas para ganar más legitimidad en el espacio de las instituciones académicas de educación superior y acceder a los fondos de investigación? ¿Y es cierto que la investigación artística es algo comparable u homólogo a la investigación científica, ya sea en el campo de las ciencias experimentales, sociales o humanas, y que aquí reposa el valor cognitivo del arte? ¿Puede la «investigación artística» ser un signo de sumisión al nuevo capitalismo cognitivo, parte del nuevo orden neoliberal de la productividad?⁹

⁸ Elkins, J. (ed.). (2014) *Artists with PhD*. 2nd Edition. New Academia Publishing, LLC (1st edition 2009); Holert, T. «Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur», (2011) *Texte zur Kunst* 82: 38-63; Biggs, M. y H. Karlsson (eds.). (2011) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Routledge; Borgdorff, H. (2012) *The Conflict of the Faculties*. Leiden U.P.; Ambrozic, M. y A. Vetesse. (2013) *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production*. Berlin: Sternberg Press. Wilson, M. and S. van Ruiten. (2013) *The SHARE Education Handbook for Artistic Research*. Amsterdam: Valand Academy: <http://www.elia-artschools.org/images/products/120/share-handbook-for-artistic-research-education-high-definition.pdf>. Las exposiciones más recientes son: Schiesser, G., «What Is at Stake: qu'est-ce l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today», en Bast, G. et al. (eds.). (2015) *Arts, Research, Innovation and Society*. Springer, pp. 197-209; Badura J. et al. (eds.). (2015) *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Berlin/Zurich: Diaphanes; un informe de Efva Lilja para el gobierno sueco: (2015) *Art, Research, Empowerment. On the Artist as Researcher*, Stockholm: <http://www.regeringen.se/sb/d/108/a/252589>; y Mersch, D. et al. (2015) *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich-Berlin: Diaphanes.

⁹ Moulier-Butang, Y. (2012) *Cognitive Capitalism*. New York: John Wiley and Sons.

Como no podemos aquí abordar todas estas cuestiones que son no sólo filosóficas, sino también políticas y sociales, vamos a concentrarnos sólo en una de ellas. De entre los muchos problemas filosóficos que plantean las prácticas que se amparan bajo el lema de la investigación artística encontramos inevitablemente el del progreso del conocimiento. Esto es, si ciertas formas de arte contemporáneo generan algún tipo de conocimiento es lógico entonces plantearse la pregunta de si hay algún tipo de acumulación en ese conocimiento y cierto proceso de corrección del mismo que permita afirmar que hay un progreso que sea en algún sentido análogo al progreso del conocimiento en las ciencias, aunque distinto en su naturaleza. Si ello fuera así, si a diferencia de lo que ha hecho el arte a lo largo de su historia, ahora estuviéramos ante formas de generar conocimiento que permiten de algún modo avanzar en la comprensión de ciertos fenómenos, estaríamos frente a un hecho trascendente en la historia del arte, puesto que deberíamos hablar de progreso en el arte en un sentido más literal y fuerte del que se había podido emplear hasta ahora.

Numerosos artistas contemporáneos están *investigando* en un sentido bastante literal del término. Según los estándares internacionales de la actualidad la investigación se define más o menos así: «Research and experimental development (R&D) comprise creative work undertaken on a systematic basis in order to increase the stock of knowledge, including knowledge of man, culture and society, and the use of this stock of knowledge to devise new applications».¹⁰ Para que podamos hablar de investigación en un sentido literal tiene que haber, pues, el paso de un estado de no conocimiento a uno de conocimiento, o bien de un cierto grado de conocimiento a uno de mayor conocimiento. Y esto es exactamente lo que están haciendo numerosos artistas hoy. En este sentido, muchos artistas están produciendo conocimientos que enriquecen nuestra comprensión de ciertos aspectos del mundo. Por ejemplo, la artista alemana Hito Steyerl está produciendo obras que, como resultado de

¹⁰ Según la obra de referencia mundial, el *Frascati Manual* of de OECD, p. 30: http://www.oecd-ilibrary.org/science-and-technology/frascati-manual-2002_9789264199040-en.

sus investigaciones, nos ilustran acerca de las transformaciones del espacio y el tiempo sociales que se siguen del uso de las nuevas tecnologías de la imagen, o en un proyecto artístico como *Duty-free Art* nos descubre cómo en ciertos aeropuertos del mundo, tales los de Ginebra, Luxemburgo o Singapur, hay *free-tax depots*, almacenes libres de impuestos en zonas francas, donde se acumulan obras de arte de inversores y coleccionistas que no quieren pagar impuestos en sus países.¹¹ Otros artistas tratan con la memoria y la historia, por ejemplo, el artista español Pedro G. Romero ha investigado acerca de las *checas* de Barcelona durante la guerra civil de 1936-39 descubriéndonos que un par de ellas tenían cámaras de tortura diseñadas con medios visuales tomados de la abstracción, el expresionismo y el neoplasticismo, poniendo el arte moderno al servicio de la tortura. O el artista catalán Francesc Abad contribuyó con su obra *El Camp de la Bota* al conocimiento del uso de una zona de la playa norte de Barcelona como campo de ejecución de opositores por parte del régimen de Franco entre 1939 y 1952, habiendo documentado el fusilamiento de 1772 personas.¹² Este tipo de proyectos de investigación concluyen con aportaciones al conocimiento en un sentido muy literal, esto es, en un sentido no muy alejado del que podrían arrojar las investigaciones de un sociólogo o un historiador. Son obras que generan un conocimiento proposicional discutible y refutable, cercano al de las ciencias sociales o humanas, que sobre todo se diferencia por el formato final en el que se presenta: el artículo o libro científico en un caso, el display de una exposición en el otro. En este sentido, parece innegable que tendríamos que aceptar que, al menos algunos proyectos artísticos de Steyerl, Romero y Abad, han hecho progresar nuestro conocimiento de la guerra civil española o de la represión en la posguerra. Pero la investigación artística no se desarrolla muy a menudo en estos términos, sino en formas de conocimiento menos objetivas y falsables. El conocimiento artístico usualmente es un conocimiento práctico, concreto,

¹¹ Cf. *Hito Steyerl. Duty-Free Art*, catálogo de la exposición. Madrid: MNCARS, 2015.

¹² Cf. <http://www.francescabad.com/campdelabota/>.

subjetivo y no proposicional, que no se deja reducir a un mero discurso o a unas cuantas proposiciones, y que solo se genera en la experiencia de la obra de arte y de su producción.

3

Resulta imposible aquí realizar toda una cartografía de los variadísimos modos en que la investigación artística genera hoy conocimientos, entre otras cosas porque está pendiente de hacerse. Así que solamente pondré algunos ejemplos de una de las formas de generación de conocimiento más empleadas por los artistas contemporáneos que investigan –y también por muchos que no investigan–, a saber: el conocimiento por montaje, la generación de conocimiento por constelaciones.¹³ Muchos artistas contemporáneos trabajan con archivos, series o colecciones de imágenes u objetos.¹⁴ Por ejemplo, el tipo de proyectos inaugurado por los artistas conceptuales y fotógrafos Bernd y Hilda Becher con su archivo de arquitecturas industriales en desuso y condenadas a la desaparición, o las series de Hans-Peter Feldmann, desde sus montajes de imágenes de rodillas o labios, a la impresionante serie *One hundred Years*, una colección de 2001 consistente en 101 fotografías de personas desde los 8 meses a los 100 años. Este tipo de proyectos a menudo se ha convertido hoy en auténtica investigación en toda suerte de temáticas. Pondré tres ejemplos, *The Atlas Group*, el *Archivo F.X.* o el meta-archivo de Montserrat Soto. El primero es un grupo creado en 1999 por el artista libanés Walid Raad (1967). Sus archivos se encuentran en el espacio inmaterial de la red¹⁵ y con dos sedes en Beirut y Nueva York. Preservan y analizan todo tipo de documentos –fotografías, vídeos, películas o

¹³ Sobre este modo de conocer véase Mersch, D. (2015) *Epistemologies of Aesthetics*. Zurich-Berlin: Diaphanes, especialmente pp. 115-163; Didi-Huberman, G. «Un conocimiento por montaje», *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* 5 (2007): 17-22.

¹⁴ Para una historia de este procedimiento en el arte contemporáneo véase Guasch, A. M. (2011) *Arte y Archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

¹⁵ <http://www.theatlasgroup.org/>

cuadernos de notas— encontrados o generados tras un meticuloso proceso de investigación sobre la historia contemporánea de Líbano, especialmente de su guerra civil de 1975-1990. En las exposiciones organizadas de este proyecto pueden verse estos materiales organizados como constelaciones que el público puede leer estos materiales que buscan reescribir la historia de un modo no convencional, cronológico y endogámico, sino en su complejidad y continua interactividad.

El *Archivo F.X.*¹⁶ es un proyecto del artista español Pedro G. Romero iniciado en 1999 y que sigue actualmente abierto sobre la iconoclastia política y anticlerical en España y su relación con las vanguardias artísticas radicales. El grueso del archivo está formado por imágenes fotográficas y cinematográficas que recogen esculturas despedazadas, cuadros acuchillados, edificios quemados, templos en ruinas. Las imágenes están clasificadas tomando como modelo los nombres de estilos, movimientos, revistas, artistas y obras de la vanguardia radical moderna desde Ad Reinhardt a Antoni Muntadas. Además, recoge toda suerte de documentos —textos e imágenes— que ayudan a la comprensión del corpus principal. Las exposiciones de materiales de este inmenso archivo son montajes de sus materiales y documentos a propósito de alguno de los numerosos episodios de iconoclastia que se produjeron en la historia de España desde el siglo XIX. Son obras que se mueven entre la destrucción y la construcción, el orden y el caos, la muerte y la vida e invitan, como el proyecto de *The Atlas Group*, a urbanizar y reconstruir la historia.

El archivo de archivos o metarchivo de la artista catalana Montserrat Soto es el último ejemplo que quería presentar aquí. Soto lleva desde finales de los años noventa investigando las formas de constitución y funcionamiento de toda suerte de archivos, tanto los vinculados a medios tecnológicos como la fotografía y el vídeo como a los relacionados con la escritura, la memoria oral, los archivos necrológicos, objetuales e incluso biológicos. En sus exposiciones aprendemos, a partir de casos concretos, que cualquier archivo es un dispositivo de selección que determina lo

¹⁶ <http://fxysudoble.com/es/>

que debe ser almacenado y lo que no, que hay que entenderlo como un índice referenciado más que el contenido al que el archivo mismo se refiere.

Estos proyectos que acabo de poner como ejemplos, no funcionan como los de Hito Steyerl y de Francesc Abad antes aludidos, que eran de tipo claramente propositivo. Por supuesto que contienen información y proponen el conocimiento de ciertos hechos, pero lo importante no es tanto transmitir esta información como provocar un tipo de pensamiento en constelación a partir de fragmentos, deshechos, ruinas, detritus de la historia. Estos artistas trabajan como traperos que van recogiendo y coleccionando estos restos de la historia con objeto de cuestionar la memoria histórica heredada, de reescribir los relatos que nos constituyen e incluso reciclarlos en una fuerza que mira al futuro posible y deseable. Walter Benjamin quiso reconvertir el historiador en un trapero. Su gran proyecto de la *Passagen-Werk*, del *Libro de los Pasajes*, utilizaba como metodología el montaje literario, no pretendía decir nada, sino solo mostrar.¹⁷ Bien, esto es lo que están haciendo hoy muchos artistas-traperos contemporáneos¹⁸: mostrar constelaciones que nos permiten un mejor conocimiento de dónde venimos, quiénes somos y adónde vamos.

El conocimiento por constelaciones tiene que ver con un modo de pensamiento mediante cadenas asociativas, combinaciones, didascalias y analogías. Seguramente inaugurado por Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*,¹⁹ esta forma de pensamiento se ha ido haciendo importante a medida que, a lo largo del último siglo, pero especialmente desde la revolución provocada por internet y los nuevos medios digitales, los individuos nos movemos progresivamente en medio de un océano cuasi infinito de datos, imágenes, informaciones, valores e ideas que están

¹⁷ N 1 a, 8. (p. 462)

¹⁸ Como bien ha observado N. Bourriaud en su último libro (2015) *La exforma*. Buenos Aires: A. Hidalgo Editora, pp. 87-97.

¹⁹ Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'œil de l'histoire, 3 (Paradoxe)*. Paris: Editions de Minuit.

cambiando radicalmente nuestros modos de percibir, razonar, comprender y comunicarnos. El pensamiento en constelaciones, el conocimiento por montaje, es una de las formas que ya utilizan más los jóvenes y especialmente los más jóvenes de hoy, acostumbrados desde la tierna infancia a contemplar pantallas e incluso varias pantallas simultáneamente con múltiples elementos estáticos o en movimiento. Los montajes de los artistas-traperos están plenamente en esta línea.

La investigación artística acumula fragmentos, y esa acumulación se traduce en la posibilidad de acceder a múltiples perspectivas, a un prisma que descompone lo que parece unificado, a constelaciones con las que interpretar lo que parece sólido y de una pieza. Nos invitan a deconstruir lo aparente mediante la detección de índices en la obra contemplada. Y a partir de dichos índices desvelar una trama de relaciones que nos revela una constelación previamente no observada. En ese paso de la mera visión de unos elementos al relampagueo de una constelación se produce el conocimiento. Ese proceso cognitivo tiene, por consiguiente, dos momentos, a saber: un primer momento de cuestionamiento de las ideas recibidas, de «vacilaciones del conocimiento», «viajes al escepticismo», desorganizaciones del lenguaje y del sistema de disciplinas, giros en las reglas de juego y dislocación de los presupuestos, en suma, de disturbios de la razón. El segundo momento es el que se abre a continuación, el de poder ver lo que era invisible, el traer a nuestros lenguajes lo que, por no estar en ellos, no era expresable. Por este segundo momento las obras de arte pueden convertirse en dispositivos para el surgimiento de lo no pensado ni dicho, para la generación de nuevos conocimientos, para la exploración del *Great Outside* del que han hablado Foucault y otros filósofos.

4

Llegados a este punto podemos plantearnos por fin la cuestión del progreso en la investigación artística contemporánea. En el primer tipo de ejemplos que hemos propuesto habría un verdadero progreso del conocimiento en un sentido parecido al de las ciencias. Sin embargo,

este tipo de proyectos artísticos y de producciones cognitivas son más bien raros en el arte contemporáneo, donde abundan por aplastante mayoría otras formas de generar conocimiento más concretas, subjetivas y experienciales, como es el caso del segundo tipo de ejemplos referidos. En este caso, no estamos ante conocimientos proposicionales y objetivos, sino ante la producción de pensamientos prismáticos, en constelaciones, que no tienen por qué generar consenso en una comunidad, sino que su valor está, precisamente, en esta pluralidad de interpretaciones potenciales que eventualmente se producen. En este caso, entonces, ¿a qué llamaríamos «progresar» en el plano cognitivo? No estaríamos aquí ante un conocimiento que tiene carácter acumulativo y avanza linealmente en una profundización en camino a una verdad postulada al final de la investigación, sino ante la proliferación y multiplicación de los modos de mirar y experimentar, de las interpretaciones y de la pluralidad de las verdades. En lugar de la línea en la que se avanza, aquí necesitamos otra metáfora, a saber: la del progreso en círculos concéntricos. Al igual que al tirar una piedra en un estanque, las ondas del impacto se mueven en todas direcciones formando círculos en expansión, la investigación artística contemporánea se mueve también en todas direcciones, ampliando indefinidamente nuestros modos de pensar sobre aspectos del mundo sin avanzar hacia una verdad última y única. La investigación artística, como al arte de los últimos cien años, es politeísta en lugar de monoteísta como las ciencias. Las ciencias presuponen que el mundo es uno y persiguen la interpretación correcta del mismo. Las artes son el antídoto necesario contra este monoteísmo igualmente necesario. Las artes nos muestran que hay innumerables formas de mirar y pensar el mundo, nos hacen percibirlo con mayor riqueza y matices, nos posibilitan un acceso a él de maneras nuevas e insólitas. Y ése es el progreso. Sin las artes, la comprensión del mundo sería mucho más pobre y falta de matices. Progreso es ganar en la riqueza, la complejidad y la capacidad de apreciar matices de nuestra mirada sobre el mundo.

Este concepto de progreso es muy parecido al que podemos emplear en filosofía. La filosofía, como conocimiento, no progresa del mismo modo que la ciencia. Así como las obras de arte del pasado siguen estando vivas para nosotros, hoy seguimos admirando y leyendo las obras de los

clásicos de filosofía para buscar respuesta a las grandes cuestiones que nos inquietan. Las obras de clásicos de las ciencias, por muy admirables que sean no dejan de estar muertas, de ser objetos de la arqueología, que podemos leer por curiosidad, por hacernos una idea de los errores de los científicos del pasado, pero no buscando un conocimiento sobre los problemas que nos ocupan en el presente. La filosofía, sin embargo, es una forma de conocimiento, aunque distinta de las ciencias, pues a diferencia de los problemas científicos, los problemas filosóficos, como tantas veces se ha dicho, no tienen una auténtica solución. Así, pues, ¿en qué consiste el progreso del conocimiento filosófico? Si pensamos, por ejemplo, en la pregunta acerca de qué sea la justicia, veremos que a lo largo de la historia los filósofos han dado muy distintas y variadas respuestas a dicho problema, pero esa sucesión de respuestas no puede entenderse realmente como progresiva acumulación de saber sobre la justicia, de modo que nuestras teorías contemporáneas sean realmente superiores a las de Platón o Hobbes. Así, por ejemplo, Bertrand Russell en el último párrafo de su libro de 1912 *The Problems of Philosophy* escribía: «Philosophy is to be studied not for the sake of any definite answers to its questions, since no definite answers can, as a rule, be known to be true, but rather for the sake of the questions themselves.»²⁰ De hecho, algunos filósofos han expresado un punto de vista extremista sobre esta cuestión. Por ejemplo, Søren Kierkegaard, en el Epílogo de su libro de 1843 *Temor y temblor* escribió:

Aunque sí es muy cierto que una generación puede aprender mucho de las que le han precedido, no lo es menos que nunca le podrán enseñar lo que es específicamente humano. En este aspecto cada generación ha de empezar exactamente desde el principio, como si se tratase de la primera; ninguna tiene una tarea nueva que vaya más allá de aquélla de la precedente ni llega más lejos que ésta a no ser que haya eludido su tarea y se haya traicionado a sí misma.²¹

²⁰ (1980) *Problems of Philosophy*, Oxford U.P.

²¹ (1998) *Temor y temblor*. Epílogo. Madrid: Altaya.

Afortunadamente, Kierkegaard no tenía del todo razón: la filosofía (y el arte) tratan de eso que Kierkegaard llamaba «lo específicamente humano». Así que no tenemos que empezar completamente de nuevo, pues quienes venimos después tenemos toda la historia de la filosofía para aprender tanto filosofía como a filosofar. En esto se parece, y mucho, el arte a la filosofía. Kant sostenía, erróneamente, que «de todas las ciencias racionales (a priori) la única que puede aprenderse es la matemática, pero nunca la filosofía (como no sea históricamente). Antes bien, en lo que respecta a la razón, lo más que puede aprenderse es a filosofar.»²² Hegel le contestó que «con admiración se cita a Kant, indicando que él no enseñaba filosofía, sino el filosofar; como si alguien enseñase carpintería, pero no enseñase a construir una mesa, una silla, una puerta, un armario, etc.»²³ Esta controversia nos recuerda que, a pesar de que los problemas filosóficos no tengan solución, el medio fundamental de la filosofía ha sido siempre la discusión, el diálogo entre puntos de vista distintos que nunca puede darse por zanjado más que provisionalmente. Pero estos puntos de vista distintos, esta proliferación de perspectivas y nuevos conceptos que es la historia del pensamiento filosófico se parece mucho a la historia del arte, especialmente desde que se empezó a hablar de investigación artística. Frente a los conocimientos firmes que nos ofrecen las ciencias, la filosofía y las artes están instaladas en la precariedad epistémica que aproxima a ambos.

Ciertamente, fue Hegel quien anticipó la reflexivización tanto interna como externa del arte como uno de los rasgos, junto a la accidentalidad y otros, que iban a caracterizar progresivamente al arte, tendencia que le llevó a anticipar el final de arte. El arte no ha llegado a su final, claro es, ni siquiera el viejo concepto de arte, que convive con sus nuevas definiciones en este presente de hecho plural, pero sí que se ha hecho cada vez más reflexivo, más intelectual y más dependiente de los discursos. Hegel pretendía que el arte había sido superado por la filosofía como

²² *Crítica de la Razón Pura*, B

²³ Hegel, G.W.F. (1986) *Aforismos de Jena*, §70; *Werke*, Frankfurt: Suhrkamp, vol. 2, p. 559.

forma de responder a las grandes necesidades e interrogantes del espíritu. También en eso se equivocó. La filosofía también ha sobrevivido a su propio final enunciado tantas veces desde los tiempos de Marx.²⁴ Así se ha igualado al arte. Ahora se encuentran nivelados. Es más, se multiplican sus puntos de contacto, aquellos momentos en los que la colaboración entre ambos lleva a instantes de fusión. El arte colabora con la filosofía, no porque siempre la necesite, sino porque, como escribiera Adorno, «lo interpreta para decir lo que él no puede decir, ya que el arte solo lo puede decir si no lo dice».²⁵ En este sentido el conocimiento artístico y el conocimiento filosófico siempre serán diferentes por más que colaboraren entre sí. La filosofía está ligada al concepto y al argumento. El arte a la retórica y los tropos, al mostrar sin decir. Pero ambos, cuando son auténticos, se deben a la búsqueda de la verdad. Esa verdad sin la cual no es posible vivir y ni tan solo imaginar una vida humana. Pero esa verdad por la que progresan el arte y la filosofía no es en ella misma trascendente, no se escribe con mayúsculas.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

²⁴ Véase al respecto el muy completo libro de Isabelle Thomas-Foigel, (2011) *The Death of Philosophy. Reference and Self-Reference in Contemporary Thought*. Nueva York: Columbia U.P.

²⁵ Adorno (2004), vol. 7, p. 102.

BIBLIOGRAFÍA

- Ambrozic, M. & A. Vetesse, (2013). *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production*. Berlin: Sternberg Press.
- Badura, J. (Ed.). (2015). *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Berlin/Zurich: Diaphanes.
- Biggs, M. & H. Karlsson, (2011). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Oxon: Routledge.
- Borgdoff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press.
- Bourriaud, N. (2015). *La Exforma*. Buenos Aires: Hidalgo Editora.
- Clair, J. (2011). *L'hiver de la Culture*. París: Flammarion.
- Didi-Huberman, G. (2007). «Un conocimiento por montaje», Vol. 5, *Minerva*: Revista del Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet: L'œil de L'Histoire* (Vol. 3, Paradoxe). París: Editions Minuits.
- Elkins, J. (2014). *Artists with PhD* (2nd ed.). New Academia Publishing.
- Fumaroli, M. (2015). *La République des Lettres*. París: Gallimard.
- Guasch, A. (2011). *Arte y Archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. W. F. (n.d.). Aforismos de Jena, §70, *Werke in Zwanzig Bände* (Vol. 2). Frankfurt: Suhrkamp.
- _____ (1970). *Werke in Zwanzig Bände* (Vol. 13). Frankfurt: Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1995). *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza.
- Kierkegaard, S. (1998). *Temor y Temblor*. Madrid: Altaya.
- Lilja, E. (2015). *Art, Research, Empowerment. On the Artist as Researcher*. Stockholm. Retrieved from <http://www.regeringen.se/sb/d/108/a/252589>
- Menke, C. (2011). «Aun no. El significado filosófico de la Estética», *Estética y Negatividad*. Mexico: FCE.
- Mersch, D. (2015). *Epistemologies of Aesthetics*. Zurich-Berlin: Diaphanes.
- _____ (2015). *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zurich/Berlin: Diaphanes. Moulrier-Butang, Y. (2012). *Cognitive Capitalism*. New York: John Wiley and Sons.

Racionero, L. (2015). *Los Tiburones del Arte*. Barcelona: Stella Maris.

Russell, B. (1980). *Problems of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Schiesser, G. (2015). «What is at Stake: qu'est-ce l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today» en Bast, G. et al. *Arts, Research, Innovation and Society*. Springer.

Steyerl, H. (2015). *Duty-Free Art* (Catálogo de la Exposición). Madrid: MNCARS.

Thomas-Foigel, I. (2011). *The Death of Philosophy. Reference and Self-Reference in Contemporary Thought*. Nueva York: Columbia University Press.

Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

Vilar, G. (2010). *Desartización. Paradojas del Fin del Arte*. Salamanca: EUSAL.

Wilson, M. & S. Ruiten, (n.d.). *The SHARE Education Handbook for Artistic Research*. Amsterdam: Valand Academy. Retrieved from <http://www.eliaartschools.org/images/products/120/share-handbook-for-artistic-research-education-high-definition.pdf>.