

EN LOS MÁRGENES DE LA ARTÍSTICIDAD

On the Margins of Artisticity

Vladimir González Roblero | vladimir.gonzalez@unicach.mx

Facultad de Artes. Universidad de Ciencias
y Artes de Chiapas. México

Recibido: 19/12/2018

Aceptado: 10/3/2019

RESUMEN

«En los márgenes de la artísticidad» es un ejercicio autoetnográfico en el que reflexiono sobre las cualidades del arte y su articulación a mi práctica académica en la docencia, la investigación y la escritura. Considero que en el espacio universitario ha habido la intención de domesticar al arte con criterios de científicidad. De manera contraria, me pregunto si en el trabajo de investigación suceden operaciones cercanas a la creación artística. Identifico, entonces, un espacio fronterizo entre el arte y la ciencia que orienta mi práctica de la investigación/creación.

PALABRAS CLAVE

Artísticidad; práctica académica; fronteras epistemológicas; investigación/creación

ABSTRACT

«On the margins of artisticity» is an autoethnographic exercise in which I reflect on the characteristics of art and its articulation to my academic practice in teaching, research and writing. I believe that in the university space there has been an intention to domesticate art using criteria of scientificity. On the contrary way, I wonder if in the research work there are operations close to artistic creation. Thus, I identify a border space between art and science that guides my practice of research/creation.

KEYWORDS

Artisticity; academic practice; epistemological frontiers; research/creation

Soy frontera. Arribé a este lugar después de un proceso de autoobservación al interior del grupo de trabajo al que pertenezco. En México a estos grupos, que anidan en las universidades, se les conoce como Cuerpos Académicos. Nos propusimos mirarnos individualmente con la finalidad de elaborar un proyecto de investigación conjunto.

Mis preocupaciones en torno al arte, la historia y la literatura han sido abordadas desde la frontera. Soy historiador y comunicólogo, lo que me ha permitido mirar a la literatura, cierta literatura, como un dispositivo de representación del pasado. He realizado este ejercicio desde sus entrecruzamientos con la historiografía. Considero que el relato es el espacio fronterizo. En este se recrea la historia como haber-sido y *como si* hubiera sido.¹ Asimismo, he caminado hacia la observación de las artes plásticas, principalmente del muralismo, donde subyace un discurso histórico identificable.²

Esta discusión se sitúa en la frontera del arte y la ciencia. He mirado aquí algunos cruces epistemológicos, metodológicos y estéticos. No he sido ajeno a las observaciones, es decir, estas me han *afectado*. Mis prácticas docentes, investigativas y escriturísticas también son fronterizas. Hallo en ellas elementos de la artisticidad.³ Las concibo como espacios de tensión, a la vez dialógicas, donde se libran batallas entre la racionalidad y la subjetividad. Identifico al menos tres cruces expresados como problemas desde la autoetnografía:⁴ ¿Cómo enseño? ¿Cómo investigo? ¿Cómo escribo?

LA FRONTERA, UN LUGAR HISTÓRICO

Cuando estoy en clase con alumnos de gestión cultural⁵ les recuerdo que somos sujetos históricos. Un ejercicio consiste en preguntarnos ¿de dónde venimos? ¿Por qué estamos aquí? Los alumnos identifican su acercamiento a las expresiones artísticas y culturales en los distintos espacios de educación por los que han transitado: la escuela, la familia, los amigos, los medios de comunicación.

Recordamos que nuestra idea de arte y cultura es resultado de procesos históricos. Nos colocamos en ciertos cauces del tiempo. Básicamente, los alumnos distinguen dos ideas al respecto: las bellas artes y la cultura popular. La primera idea se incubó en el pensamiento ilustrado, articulada a un proyecto civilizatorio; la segunda, el romanticismo, fue su reacción, desde donde se recuperó lo popular (Nivón, 2015). Este ejercicio permite mirarnos e identificarnos en tradiciones históricas, pero a la vez nos sugiere ontologías híbridas (García Canclini, 1989) en tanto las dos subyacen en nuestras representaciones de cultura. Entonces, nos sabemos frontera.

1 Esta frontera ha sido estudiada desde la hermenéutica de Paul Ricoeur (1996) y desde la teoría de la historia de Hayden White (2005).

2 Al respecto, puede verse mi texto «El arte del pasado y el pasado del arte» (González, 2015).

3 Arthur Danto (en Alcáraz, 2007) se ha preguntado qué hace ser a la obra de arte. Sostiene que el arte no se define en función solamente de la obra, sino de su *artisticidad* o cualidades halladas en otros elementos que la rodean. Desde esta perspectiva sigo a Danto, sin embargo, como se leerá en el texto, identifico esos otros elementos en el proceso poético.

4 Quiero hacer notar, para afirmar los cruces, que una metodología que se ha recuperado para la investigación en artes es la autoetnografía (López Cano & San Cristóbal, 2014).

5 Me refiero a la gestión cultural como una formación genérica, donde se hallan estudiantes de pregrado y posgrado en Gestión y Promoción de las Artes, Artes Visuales y Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. En los cursos regulares los alumnos elaboran proyectos artísticos y culturales, orientados a la acción cultural, además de proyectos de investigación y de creación.

El talante de esta mirada nos conduce a los límites del arte y la ciencia. Hay en ellos una separación que ocurrió en algún momento y en algún lugar; desde el sentido común los percibimos distintos. Estos aparecieron históricamente, según sus lugares de producción y sus articulaciones políticas. Sabemos que a partir de la Edad Media —y por mucho tiempo— la Iglesia fue el gran agente constructor de narrativas, encargada de organizar al mundo y lo que en él hay. A ella estuvieron vinculadas las primeras universidades, espacios de producción de conocimiento (Burke, 2002). Pero también se articularon los talleres de producción artística (Hauser, 2002), donde se manufacturaba eso que llamamos arte antes del arte (Danto, 1999).

Posteriormente, el mundo se secularizó. El derrumbamiento del mundo feudal, la emergencia de nuevas clases sociales, así como el advenimiento de un nuevo modo de producción, el capitalismo, ocasionó que la Iglesia, que albergaba a señores feudales, dejara de ser el agente legitimador. Con este proceso, que además atestiguó el encumbramiento de la razón, justamente en la Ilustración, la ciencia se consolidó en las universidades y ahí se quedó (Burke, 2002). El arte, por su lado, fue relegado a las academias y a los talleres, a un mundo marginal al universitario. El motivo debió haber sido político: el conocimiento artístico no obedecía al control y dominio de la naturaleza ni de la sociedad. Sin embargo, debemos reconocer que el arte fundó otra Modernidad, como sugiere Jorge Juanes (2003), y que, en una especie de colonialismo interno, siguió su propio rumbo como un saber distinto al científico.

El proceso anterior muestra la construcción histórica de las fronteras. Pienso que debemos identificarnos en ella, que es necesario historizar el arte y la ciencia e historizarnos nosotros mismos. Reconocernos en el tiempo significa identificar sus y nuestras fronteras, no solo como límites que separan, sino también como un espacio de interacción.

Con este antecedente, entonces, estamos listos para preguntarnos ¿qué nos separa?, ¿qué nos une? Trataré de elaborar una reflexión en torno a estas preguntas del siguiente modo. Tengo la impresión de que ha habido un afán por domesticar al arte en el espacio universitario. Con esto quiero decir que he observado cómo se ha tratado de explicar que el arte no es puro genio ni espontaneidad, sino resultado de un proceso meditado, razonado, metódico, disciplinado. Mucha verdad hay en ello. Los artistas no son solo egos desbordados, subjetividades a flor de piel. No está mal reconocerlo. Algo hay de científicidad en el arte: verdad, razón, método, *empíria*. Es probable que esta domesticación sea legitimada y alentada por un deseo de reconocimiento en el espacio universitario, a donde el arte llegó hace poco más de veinte años. Lo que casi no se ha reconocido, al menos en mi lugar inmediato,

es lo inverso: la artísticidad en otras manifestaciones humanas, como las disciplinas científicas y humanísticas, es decir, en aquellas que se piensan desde la idea de verdad.

Con lo anterior quiero decir que el arte y los artistas encuentran sus límites con otras formas simbólicas, como las piensa Ernst Cassirer (1967), a partir de sus cualidades o artísticidad: creación, poética, creatividad, originalidad, incertidumbre, serendipia, libertad, juego, deseo, *lo posible* e inminente.⁶ Estas no son exclusivas del mundo del arte, pero generalmente nos dirigen a él.

Quise remitirme a la construcción histórica de la frontera porque estas cualidades, las del arte y las de la ciencia, son el envés de uno y otro, o al menos así nos las hemos representado. Entendemos esta representación al mirar al pasado, y suponemos que ocurrió así a partir de proyectos epistemológicos articulados a ejercicios de poder. Ahora esos mundos bifurcados se han vuelto a encontrar en un mismo lugar: la universidad. Aquí urge reconocer un núcleo común entre la investigación y la creación. Entiendo que las afectaciones son mutuas, pero quiero mirar cómo la artísticidad ha reorientado mi práctica académica.

⁶ Sobre la inminencia y lo posible en el arte y su articulación a las ciencias sociales puede leerse a Néstor García Canclini (2014).

LA DOCENCIA

He acompañado proyectos de titulación de alumnos de licenciatura y posgrado en Gestión y Promoción de las Artes, Artes Visuales y Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UniCACH). Al no existir un bachillerato en artes en Chiapas, México, sus fundamentos metodológicos son los mismos de la investigación científica, específicamente, los hipotéticos-deductivos. Al principio fue difícil. Trataba de *montar* sus propuestas en esta lógica. De a poco me fui dando cuenta de que algo no funcionaba. ¿Qué era? La cualidad de incertidumbre y de contingencia.

Es cierto que sus propuestas deben fundamentarse y documentarse, para lo cual es necesario recurrir a técnicas de investigación documental y de campo. Sin embargo, no basta. ¿Dónde está lo distinto? Más allá del resultado final, que en muchos de los casos es obra artística, lo distinto se halla en *lo posible*. Es decir, en lo que resulte, sin que necesariamente esta idea sea la preconcebida, y a veces sin establecer preconcepciones.

Lo posible, la creatividad y la libertad son parte de lo que llamo *núcleo común* en la investigación y la creación. Además de proyectos artísticos, otras propuestas son investigaciones en el campo de la gestión cultural, campo epistémico inter y transdisciplinar. En primer lugar, animo a los estudiantes a proponer proyectos desde su *deseo*.

De esta forma, se identifican con el tema y establecen un vínculo emocional. Entonces, hay un ejercicio de libertad. Luego, esta postura personalísima se complementa con la articulación a su realidad, en un diálogo intersubjetivo.

Pensarse desde aquí, como sujeto histórico, genera incertidumbre. ¿Lo podré hacer? ¿Vale la pena? Para mí la incertidumbre es deseable porque nos mueve de lugar, nos conduce a preguntas y, por lo tanto, nos sumerge en la *búsqueda*. Cuando esto sucede debemos aventurarnos. Hacer caso a nuestras intuiciones y corazonadas. Ensayar, avanzar, retroceder cuando sea prudente. Para esto también es necesario ser creativos, entendiéndonos divergentes e imaginativos. Transgredir, de este modo, los márgenes de la racionalidad.

A veces resultan trabajos maravillosos, donde los alumnos se expresan a través de escrituras creativas y nos cuentan los resultados de investigación, o donde ponen en juego su capacidad heurística para concluir el documento de titulación.

LA INVESTIGACIÓN

Llega el momento de preguntarme si sé lo que enseño, es decir, si mi práctica investigativa se ha visto afectada por la artisticidad. Encontré una metodología de la investigación en artes útil para pensarme: la autoetnografía. Recorro a la memoria y a sus vestigios, mis huellas. Proyectos, trabajos de investigación, inéditos o publicados, mis propias tareas, apuntes, ensayos escolares de grado y posgrado, libros, discos, revistas y fanzines se convierten en lugares de memoria (Nora, 2008).

Comprendo que mi trabajo ha surgido desde el deseo, la emoción: el sentimiento que mueve. Los lugares de memoria a los que he hecho mención están relacionados, muchos de ellos, al arte y a la cultura, especialmente, a la literatura. Desde niño fui lector. Más adelante, comencé a escribir historias. A narrar/me. En la universidad algunos de mis ejercicios periodísticos eran ya fronterizos. La crónica me acercaba a la literatura.

Posteriormente, animado por el ejercicio narrativo, estudié historia. Cuando comencé a hacer trabajo de archivo me encontré de casualidad con la rebelión tzotzil de 1869. Hice un trabajo sobre su representación en la prensa. Casi al mismo tiempo se reeditó una novela escrita en el siglo XIX, *Florinda*, que justamente recreaba dicha rebelión. Desde entonces mis temas de investigación giran preferentemente en torno a la historia y la literatura.

Al mirar a la prensa decimonónica observé sus características: pocas páginas, diseño simple, secciones fijas. Tuve el *deseo* de editar un periódico así, producido en mi habitación, reproducido en fotocopias

de la papelería cercana a la casa. Sus temas eran literarios y cotidianos, sus géneros fronterizos. Casualmente, en un centro cultural, encontré otros periodiquitos similares. Se hacían llamar fanzines. Entonces supe que lo mío era un fanzine. Con el paso del tiempo coleccioné muchos de ellos y escribí al respecto, lo que me ha puesto en el camino de la historia de la cultura escrita.

Las dos anécdotas anteriores han sido fundantes de mis líneas de investigación. Puedo observar en ellas fortuna. Ha habido casualidad. Las entiendo ahora desde un método creativo: serendipia (Anaya & Cózar, 2015). Me refiero a la *chiripa*, es decir, «casualidad favorable» como la define la Real Academia Española (RAE). ¿Por qué la chiripa es un método? Lo es cuando me encuentro en el ritual de la búsqueda. En ese espacio temporal llevo puestos mis *lentes epistemológicos*, esos que me permiten observar la realidad a través de un metalenguaje, el de la ciencia o el del arte. Caso contrario los eventos son más que una anécdota de poca importancia en mi cotidianidad, condenados al olvido. La serendipia, en tanto casualidad, es parte de *lo posible*. Mera artísticidad.

Por esa razón, para mí el proceso de investigación es un espacio largo. Implica un ritual. Cuando me hallo en él estoy atento a las chiripas o casualidades. Miro a mi alrededor con esos extraños lentes de los que hablé. Escucho a mi corazón. Hago caso a mis intuiciones. Pienso en la aventura. Me muevo hacia los márgenes. Creo en las posibilidades.

Este proceso implica crear. Si le preguntan a un artista qué es la creación y cómo es su proceso creativo, les contará algo como lo que les he contado. Yo no soy artista.

LA ESCRITURA

Los géneros discursivos de la ciencia son castrantes. En nuestros días el artículo es el más común. Las revistas académicas imponen un formato que deja poco lugar a la imaginación en tanto escritura creativa. Pienso que debemos recuperar el ensayo, como género, y el libro como formato. El primero, como decía Alfonso Reyes (1996), es el centauro de los géneros. Sin embargo es el más subjetivo. El libro, por su parte, es un documento abierto, *libre*, aunque sujeto a la estructura de quien escribe. En ambos asoma la posibilidad de la voz autoral, la originalidad.

La idea de originalidad conduce al principio, al origen de lo creado. Una de las formas de reflexionar sobre la creación es pensarla como la no-imitación. Lo nuevo. Podemos acercarnos a partir de la siguiente premisa: la realidad es caos. El trabajo del investigador y del artista supone meter la mano ahí, en la nada. Lo que emerge es lo creado. Esta

nueva realidad se convierte en texto, es decir, en tejido de significados que pueden presentarse como escrito, imágenes, sonidos.

La realidad creada —o tejida— desde el caos nos remite al origen. Aquí subyace pues la originalidad de quien crea. Asimismo, no puedo dejar de señalar que también existe la obra, es decir, lo que resulta de lo creado. Por lo tanto, como lo ha señalado Michael Foucault (2015), es importante mirar las relaciones entre el autor —el sujeto que crea, quien, además, no es el mismo que el sujeto fenomenológico— y su obra —lo creado por el sujeto—, cualesquiera que sean sus lugares de enunciación. En este sentido, la originalidad también es condición de la artisticidad. Ahora bien, ¿cómo he tejido? He transitado por el artículo, el libro, el ensayo y el periodismo.

Por un lado, a pesar de que el artículo académico encartona por sus características específicas, no deja de haber artisticidad en él. La hay porque el texto significa un proceso de edición, de imaginación heurística, de temporalidad narrada. Si vuelvo a Foucault, quien halla una distinción entre el autor y el sujeto que está detrás de esa voz autoral, me puedo pensar desde la artisticidad, es decir, desde mi nombre como una *máscara* que me articula directamente a la obra, sea el género que me convenga y según los lugares de enunciación donde se ubica lo creado. De este modo, no necesariamente recurro a la escritura creativa como en el ensayo y la literatura, pero no por eso dejo de pensarme como autor de un mundo contenido en el texto.

Por otro lado, el libro me ha permitido intentar la esteticidad. En el primer capítulo de *Novela, historia y memoria* (González, 2015) hice un ejercicio narrativo, guiado por dos fronteras de la literatura: la historiografía y el periodismo. La primera de ellas me era reciente. Reflexionaba en torno a la novela histórica, la pensaba como un género *cuasi* historiográfico. La segunda tenía más tiempo entre mis preocupaciones y me remitía al periodismo narrativo, a la novela de no ficción, a la crónica. Entonces, escribí un capítulo de este libro *como si se tratara de un cuento*. Mucha imaginación y tropos había en él, pero también existían garantías de verdad, como el uso de fuentes bibliográficas, hemerográficas y de archivo citadas al pie de página. Hubo en este ánimo un deseo de esteticidad: la escritura como aquello que *place* al lector.

Finalmente, el periodismo. Escribo una columna para la prensa virtual y de papel. En ella me aventuro en la viñeta como microensayo. También aquí hallo una frontera que linda con la divulgación, por tratarse de un trabajo periodístico, y con la artisticidad, en el sentido de la originalidad y lo contingente. Trato de forzar aspectos de la historia, el arte y la cultura a una temática, y digo forzarla porque es probable que, a simple vista, no haya articulación. Desde esta perspectiva pienso

en la contingencia como aquello que emerge y que hacemos emerger como conocimiento, aquello que solamente aparece cuando alguien se lo imagina.

ENCAJE FINAL

Soy autor, tejo mundos. Cada uno de ellos, y aquí pienso en Paul Ricoeur (1996), son ficciones, no siempre como lo *fingido*, sino también como lo *construido*. Soy un personaje de ficción. La voz autoral me sitúa en un mundo textual, distinto a mi sujeto empírico, como diría Pierre Bourdieu (2008). Así, quien firma existe como autor y no siempre empatiza con su ser del mundo extralingüístico. Pero también soy un personaje creado en mis ficciones. Considero que cada artículo, libro, ensayo es una autorrepresentación. Son guiños al pasado, descripciones veladas de nuestro ánimo, momento, deseos, incluso frustraciones.

No es necesario hacer llamados a la desdiferenciación del arte y la ciencia. Como se ha visto, cada uno tiene su lugar histórico, además de que están vinculados y resisten a estructuras políticas. Desdiferenciarlos sería negar sus propias luchas, ponerlos en la misma ruta del sometimiento a la razón instrumental. Muy al contrario, pienso que al visibilizar sus fronteras como espacios de diálogo y al traspasar los límites en, por ejemplo, el espacio universitario, generamos rutas hacia el reconocimiento de la diversidad epistemológica.

Le debemos a Johann Gottfried von Herder (en Berlin, 2000) pensar en la diferencia como unidad. Ubicarme en los intersticios de lo distinto me ha permitido, desde mi lugar de enunciación, experimentar nuevas formas de hacer en la investigación. Son experiencias que no se reducen ni necesariamente se muestran en la obra, sino en el proceso, en el método que se mimetiza en la poética. Son resultados distintos con caminos comunes. Unidad y diversidad.

Pensé este documento desde la inminencia epistemológica de la investigación/creación y su descender hacia mi práctica académica. ¿Es posible sostener lo que acabo de escribir? Al menos, *aventura* ya fue.

REFERENCIAS

Alcáraz, M. J. (2007). Valor estético y artisticidad en la teoría del arte de A. Danto. *Disturbis*, (2). Recuperado de <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/MA.Value.html>

Anaya, Y. y Cózar, X. (2015). Bitácora, serendipia y multimedios: construyendo metodologías creativas en la investigación artística. En

V. González. (Coord.), *Arte y epistemología* (pp. 71-78). Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Berlin, I. (2000). *Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas*. Madrid, España: Cátedra.

Bourdieu, P. (2008). *Homo academicus*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Burke, P. (2002). *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona, España: Paidós.

Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona, España: Paidós.

Foucault, M. (2015). *¿Qué es un autor?* Ciudad de México, México: Gandhi.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Ciudad de México, México: Grijalbo.

García Canclini, N. (2014). *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona, España: Gedisa.

González, V. (2015). El arte del pasado y el pasado del arte. Notas para una lectura de la historia desde el universo ficcional. En V. González (Coord.), *Arte y epistemología* (pp. 90-101). Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

González, V. (2015). *Novela, historia y memoria del levantamiento tzotzil de 1869*. Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Hauser, A. (2002). *Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el barroco*, Tomo I. Buenos Aires, Argentina: Debate.

Juanes, J. (2003). *Holderlin y la sabiduría poética (la otra Modernidad)*. Ciudad de México, México: Itaca.

López Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Conaculta, Esmuc.

Nivón, E. (2015). *Gestión cultural y teoría de la cultura*. Ciudad de México, México: Gedisa, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo, Uruguay: Trilce.

Reyes, A. (1996). *Obras completas*. Tomo IX. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

White, H. (2005). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.