

Cuatro conceptos de investigación artística¹

VILAR, GERARD

Catedrático de Estética, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filosofía

PALABRAS CLAVE: Investigación artística, conocimiento artístico, disturbios del conocimiento

KEYWORDS: Artistic research, artistic knowledge, disturbances of knowledge.

RESUMEN

“Investigación artística” es el concepto de moda que parece acercar las prácticas artísticas contemporáneas a las prácticas, mucho más respetables académicamente, de las ciencias empíricas, sociales y humanas. En ello ha sido determinante la presión por la introducción de los doctorados en las escuelas de bellas artes en Norteamérica y la normalización de los currículos académicos en Europa en razón de los planes de Bolonia. Todo esto está creando enormes confusiones en torno al sentido de la expresión “investigación artística”. El valor del arte reside en aquello que lo diferencia de la religión, de la ciencia, de la filosofía y cualquier otra forma y producto del pensamiento humano, y entiendo que todos aquellos que buscan el reconocimiento académico borrando las diferencias se están confundiendo.

Pueden distinguirse tres sentidos descriptivos de la expresión “investigación artística” y un cuarto de carácter filosófico y prescriptivo:

1. El primer, el más obvio y el más antiguo concepto de investigación artística es aquel que designa el proceso que realiza un artista para producir su trabajo. Habitualmente, se trata de investigación *para* el arte.
2. Otro significado habitual en la actualidad de la expresión “investigación artística” es la que se refiere a las investigaciones de temática social, histórica o antropológica paralelas a las propias de las ciencias sociales y humanas.
3. De ‘investigación artística’ se habla también en un tercer sentido para referirse a un tipo de proyectos expositivos que se plantean como tales en la línea del tipo de comisariado iniciado por Harald Szeemann en los años setenta.
4. La cuarta, última y más interesante acepción que se atribuye a la ‘investigación artística’ tiene un carácter eminentemente filosófico y se refiere a la consideración de la obra de arte como un dispositivo para el surgimiento de lo no pensado ni dicho. Apunta a la creación de nuevas posibilidades de pensar, a la producción de un espacio o lugar par lo aún no pensado ni dicho, habitualmente cuestionando a *prioris* disciplinarios, institucionales o mentales. Investigación artística aquí, pues, significa investigación *por medio* del arte, y producción de disturbios del conocimiento y la sensibilidad.

ABSTRACT

“Artistic Research” is the buzzword that seems to bring contemporary art practices to new forms, more academically respectable, closer to the empirical and social sciences and humanities. In this move has been crucial the introduction of the doctorates in fine arts schools in North America and the normalization of school curricula in Europe because of the plans of Bologna. Such urgencies have been creating an enormous confusion about the meaning of “artistic research”. I would like to help bringing some order to these gibberish often-contradictory voices. The value of art lies in what sets it apart from religion, science, philosophy and all other forms and products of human thought and I believe that all who seek academic recognition erasing differences are confused.

One can distinguish three descriptive senses of “artistic research” and a fourth one of a philosophical and prescriptive nature:

1. The first, most obvious and most ancient concept of artistic research is that which refers to the process that takes an artist to produce his work. Usually, it is research *for* art.
2. Another usual meaning today of “artistic research” is referred to research on social, historical or anthropological very parallel to those of the social sciences and humanities.
3. From ‘artistic research’ is also spoken in a third sense to refer to a type of exhibition projects designed along the lines initiated by Harald Szeemann in the seventies.
4. Lastly, the fourth and most interesting meaning attributed to ‘artistic research’ is eminently philosophical and refers to the consideration of the work of art as a device for the emergence of that non-thought or said. It aims to create new ways of thinking, to the production of a space or place for that not yet thought or said, as well as questioning usually aprioris disciplinary, institutional or mental. Artistic Research here, then, means reasearch *through* art or *in the medium* of art, and production of disturbances of knowledge and sensibility.

1. Poco antes del estallido de la II Guerra Mundial, en su célebre texto sobre “La época de la imagen del mundo” Heidegger² consideró que un gran fenómeno característico de este periodo histórico es la introducción del arte en el horizonte de la estética, su conversión en objeto de vivencia y expresión de la vida del ser humano, es decir en hacer del arte algo ligado a la subjetividad. Pero, al mismo tiempo, identificó la “investigación” como la esencia de eso que denominamos ciencia, que para él era el primer fenómeno definitorio de la modernidad o época de la imagen del mundo. Si Heidegger levantara la cabeza hoy no reconocería el paisaje del mundo del arte. Tampoco lo reconocería seguramente Adorno, para quien la noción de “investigación” iba asociada necesariamente a la de “razón instrumental” y, por tanto, a lo contrario del arte, que es el lugarteniente de otro tipo de racionalidad. Y otro tanto podríamos decir de la french theory, para la cual, por decirlo con Deleuze, el arte es un modo de pensar con sensaciones que nada tiene que ver con la ciencia y sus procedimientos.³ “Investigación artística” es el concepto de moda que parece acercar las prácticas artísticas contemporáneas a las prácticas, mucho más respetables académicamente, de las ciencias empíricas, sociales y humanas. En ello ha sido determinante la presión institucional generada por la introducción de los doctorados en las facultades y escuelas de arte en Norteamérica y la normalización de los currículos académicos en Europa en razón de los planes de Bolonia hoy ya culminados.⁴ Todo esto está creando enormes confusiones en torno al sentido de la

expresión “investigación artística”. Quisiera contribuir a poner algo de orden en este guirigay de voces muchas veces contradictorias. Mi punto de vista es que el valor de las prácticas artísticas reside en aquello que las diferencia de las religiones, de las ciencias, de la filosofía y cualquier otra forma y producto del pensamiento humano, y entiendo que todos aquellos que buscan el reconocimiento académico minimizando o incluso borrando las diferencias se equivocan completamente, por más que el fin perseguido –la respetabilidad académica– sea absolutamente legítimo. Las artes no lograrán esa legitimidad revistiéndose de una capa de cientifismo o de academicidad. Se les ve en seguida que se trata de un disfraz. Aunque el arte es una manifestación de nuestras facultades cognitivas y tiene valor cognitivo, arte no produce conocimiento en ningún sentido parecido al producido por las ciencias. Ninguna obra de arte es un dispositivo para la producción teórica. Eso sí, puede ser una puerta hacia ella. Las obras de arte son dispositivos para el pensamiento, para la reflexión, acaso invitaciones al conocimiento; pero –si son arte– en ningún caso son ellas mismas conocimiento. El arte tiene que ver con el desorden estético: con los desórdenes del conocimiento y de la sensibilidad. Al final volveré sobre esta tesis.

Voy a referirme ahora a los conceptos en circulación bajo la expresión *artistic research*, pues se trata de una suerte de *covering-word* que reúne una variada referencia. Pueden distinguirse cuatro sentidos de la expresión “investigación

artística". Los tres primeros tiene carácter descriptivo en el discurso de la teoría del arte. El cuarto, en cambio, es de carácter prescriptivo (o normativo) y, aunque no existen fronteras disciplinarias, pertenece más bien a la filosofía.

2. El primero, el más obvio y el más antiguo concepto de investigación artística es aquel que designa el proceso que realiza un artista para producir su trabajo. Cualquier búsqueda de nuevas técnicas, materiales, formas de expresión, lenguajes, símbolos y demás es una forma de investigación artística. Este concepto reúne tanto la búsqueda realizada por los artistas cavernarios como la de los artistas del Renacimiento en torno a la perspectiva, la de los constructivistas rusos del siglo pasado o la de los contemporáneos que trabajan con instalaciones multimedia. Cualquier artista que tiene una idea tiene que enfrentarse con mayor o menor imaginación al proceso de su realización. De entre las muchas maneras en que puede realizar su investigación podemos destacar algunas caracterizadas por algún rasgo particular que puede presentarse solo o asociado con alguno o algunos de los demás rasgos. Pondré solo dos ejemplos, sin pretender, claro es, ninguna exhaustividad clasificatoria:

- La investigación que relaciona arte, ciencia y tecnología. Todo arte emplea e investiga en alguna técnica, pero no todo arte ha estado o está comprometido en una investigación científico-técnica al modo de los net-artistas o los bioartistas. Por ejemplo, los trabajos de artistas como Eduardo Kac y Gerfried Stocker, que trabajan con bioingeniería, y los de artistas como Nina Selars o Stelarc que vienen del *body art*, encuentran en el Bioarte una plataforma desde la que evidenciar la necesidad de re-pensar el cuerpo, de repensar los conceptos con los que nos referimos al cuerpo. Otros artistas trabajan con la naturaleza, por ejemplo Lisa Roberts, o el músico John Luther Adams, utilizan recursos cognitivos y técnicos de las ciencias naturales para producir sus obras. Roberts los de las ciencias del medio ambiente para producir obras que se dirigen a la conciencia ecológica; Adams recurre a los de la geología para producir sus hipnóticas metamorfosis de las ondas sísmicas en composiciones musicales minimalistas.

- La investigación colectiva en Estudios, Labs y Talleres que acercan las prácticas de la producción artística a los modos de la cooperación colectivo y de división del trabajo que encontramos típicamente en las ciencias. Así, por ejemplo, el *Studio* de Olafur Eliasson en el que cuarenta personas de diferentes especialidades investigan para producir las obras que exploran el espacio el tiempo y la luz que firma el estudio. O, en otra versión, los trabajos colectivos de William Kentridge en los que se entrecruzan la creación videográfica, musical, la danza, la escultura, el teatro y el dibujo para producir híbridos de gran potencia. En estos casos, habitualmente, lo que domina es no la investigación artística propiamente dicha, esto es, la investigación *en* el medio del arte, sino la investigación *para* el arte. La triple distinción entre investigación *sobre*, *para* y *en* el arte

fue introducida por primera vez por Ch. Freyling en 1993,⁵ aunque entonces mereció escasa atención. La investigación *sobre* el arte es la que realizan las ciencias como la sociología, la historia o la psicología del arte. La investigación *para* el arte es la que se hace para producir una obra. Estas dos formas no son nuestro tema aquí, sino solo la tercera: la investigación en o por medio del arte, que sería o es paralela pero distinta a la investigación científica y, por consiguiente, *otra forma de producción cognitiva*.

3. Otro significado habitual en la actualidad de la expresión "investigación artística" es la que se refiere a las investigaciones de temática social, histórica o antropológica paralelas a las propias de las ciencias sociales y humanas. Así ocurre en muchos casos de proyectos artísticos acerca de la memoria traumática, la discriminación de género o de minorías oprimidas y marginadas, la resignificación sobre las costumbres, etc. En algún sentido, este tipo de investigación tiende a converger con las ciencias sociales y reivindica una legitimidad distinta pero junto a los discursos científicos. Muy a menudo este tipo de investigación consiste en dar voz a los sin voz y visibilizar lo social o históricamente invisible u olvidado. Investigaciones de este tipo son los proyectos de Francesc Abad, *El Camp de la Bota* o de Pedro G. Romero, *Archivo X*. Muy a menudo, los trabajos de tipo archivístico que, desde *Mnemosine* de Aby Warburg, han implicado una búsqueda de materiales más o menos detectivesca, la formación de colecciones y la articulación de las mismas, son representativos de la investigación artística en este sentido.

Esta forma de la investigación artística es perfectamente legítima. Sin embargo se puede entender de un modo distorsionado y que comporta ciertas consecuencias embarazosas. Como decía al principio, la boloñización de los estudios universitarios de grado y máster, así como la introducción de los doctorados en las escuelas y facultades de arte, han invitado a muchos profesores a dignificar académicamente las prácticas artísticas colocándolas en un plano de igualdad con las humanidades, las ciencias sociales, e incluso las ciencias experimentales. Así, hay artistas y críticos que trabajan en las mismas temáticas que la antropología, la psicología o la sociología y defienden el misma legitimidad para ese arte que los discursos científicos. Por descontado, la investigación artística no tiene por qué entenderse así. Hay otros modos de concebirla. Pero si se hace así entonces hay que asumir que los resultados de la investigación puedan ser evaluados de algún modo análogo a como se hace en las ciencias sociales y humanas. Ello significa introducir baremos y escalas cuantitativas con las que medir los proyectos artísticos, etc. El problema es que no se sabe cuándo un proyecto artístico merece un sobresaliente cum laude y cuándo un mero aprobado en este tipo de arte. Por lo demás, y en todo caso, como en las tesis doctorales tradicionales, debe ser juzgada por un comité de expertos. Y los expertos no son una minoría cualquiera,

son una élite profesional intelectual. Esto conlleva una clara forma de intelectualización –hay otras, claro– en el arte contemporáneo que parece atentar radicalmente con el principio republicano del derecho de cada cual a juzgar, puesto que convierte al arte por principio en cosa de expertos, de una élite intelectual. Con ello se está devolviendo el arte al estadio autoritario de antes de la democratización que ha tenido lugar a lo largo del último siglo.

4. De ‘investigación artística’ se habla también en un tercer sentido para referirse a un tipo de proyectos expositivos que se plantean como tales en la línea de la curaduría iniciada por Harald Szeemann en los años setenta del siglo pasado. En este sentido algunas grandes figuras actuales del comisariado internacional son auténticos investigadores: Catherine David, Robert Storr, Daniel Birnbaum, Hans-Ulrich Obrist, Maria Lind o Roger Bürgel, tanto si trabajan como ‘comisarios independientes’ como si trabajan temporalmente en plantilla de una institución artística, han hecho contribuciones memorables en ese territorio híbrido entre la teoría, la historia y el arte mismo, hasta el punto que una buena exposición es a un tiempo una obra de arte ella misma –en el sentido de encarnar una idea estética, de ser un lugar para la reflexión estética– y, al tiempo, ser una aportación a la historia, la teoría, la crítica y la filosofía del arte. La historia del arte contemporáneo se ha construido con sillares provenientes de exposiciones de investigación significadas como algunas Documentas, como la del año pasado, algunas Bienales, etc. No es ningún enfoque menor el de la historia de las exposiciones; todo lo contrario.

5. La cuarta acepción que atribuimos a la ‘investigación artística’ tiene un carácter eminentemente filosófico y se refiere a la consideración de la obra de arte como un dispositivo para el surgimiento de lo no pensado ni dicho. Comporta la revisión, transformación o revolución del lenguaje artístico previo y la propuesta de uno renovado. La investigación del *Gran Afuera*, *Great Outside* o *Grand Déhors* que a penas intuimos o percibimos desde los medios del Adentro. Apunta a la creación de nuevas posibilidades de pensar, a la producción de un espacio o lugar por lo aún no pensado ni dicho, habitualmente cuestionando *a priori* disciplinarios, institucionales o mentales. Investigación artística aquí, pues, significa explorar a través del arte lo totalmente otro, aquello que está en el afuera del pensamiento y los discursos ya establecidos. La investigación artística así entendida no produce enunciados en el lenguaje que ya compartimos, sino “vacilaciones del conocimiento”, “viajes al escepticismo”, desorganizaciones del lenguaje y del sistema de disciplinas, giros en las reglas de juego que permiten traer a nuestros lenguajes aquello que, por no estar en ellos, no es expresable. Es lo que Heidegger llamaba *Welterschliessung* o apertura del mundo, y que hoy algunos llaman **événement** o evento. Investigaciones de

este tipo calificables de logradas, culminadas con éxito, son infrecuentes. Las encontramos en alguna obra de William Kentridge, de Rachel Whiteread o de Thomas Hirschhorn. Como hemos dicho al principio este cuarto concepto además de filosófico es de carácter prescriptivo, a diferencia de los tres anteriores que son descriptivos. ¿Qué se quiere decir con ello? Pues sencillamente que es la norma que la mayoría querría satisfacer, aunque se consigue pocas veces. Y es aquello que siempre escapará a los programas formativos. En arte se pueden enseñar muchas cosas, se pueden fomentar muchas habilidades y capacidades, ciertamente, pero, aunque sea un tópico decirlo, no se puede enseñar realmente a ser un investigador en este sentido. Esto se le escapará siempre a la academia y al sistema universitario.

6. Terminaré volviendo al problema planteado al comienzo de esta comunicación acerca de la relación entre el arte y el conocimiento, o de lo que algunos llaman directamente “conocimiento artístico”. El arte, y las artes, son maneras de pensar el mundo. Muy raras veces de conocerlo. Pensar el mundo es echar las redes formadas por nuestros lenguajes sobre a realidad. Nada se puede pensar ni conocer sin calar nuestras redes. Pensar es siempre arrojar una red de sentido sobre un fragmento del mundo. Pero conocer solo es una forma de pensar el mundo. El pensar es mucho más vasto que el conocer. El arte, la religión, la filosofía son formas de pensar el mundo, modos de intentar encontrarle sentido, de fundar significados. Pero pensar y conocer no coinciden necesariamente. En primer lugar el conocimiento es comunicable. El pensamiento no siempre lo es. Podemos pensar cosas que no sepamos comunicar, porque son difíciles de expresar o que las formas de comunicación proposicionales no resultan en absoluto satisfactorias. Es por ello que el arte, la literatura y la música resultan tan necesarias, porque nos permiten comunicar de modos no estándar aquello que no se puede comunicar de otro modo. Incluso hay experiencias pensables que se resisten a las artes, como se suele aducir en el caso del holocausto y de otros fenómenos límite que, quienes los han vivido, pueden pensarlos, pero no comunicarlos. De ahí que algunos pensadores notables, como es el caso de Kant o Adorno, sostenían que el arte (y la literatura y la música), aunque pueda tener carácter cognitivo, no es conocimiento comunicable al modo usual en la esfera pública, es “algo así como comunicación sin comunicación”, según la fórmula de J.F. Lyotard.⁶

En segundo lugar, desde que Platón lo formulara en el *Teeteto* sabemos que todo conocimiento es, de alguna manera, una creencia verdadera justificada, y sólo algunas de nuestras creencias son verdaderas y están justificadas o están basadas en una información fiable. Por supuesto, llevamos desde los tiempos de Platón discutiendo qué significa que una creencia sea verdadera y que esté justificada. Sin embargo, en los últimos dos siglos hemos avanzado bastante en esta discusión.

Para lo que a nuestra reflexión interesa, Immanuel Kant fue, si no el primero, el pensador que mejor analizó la distinción entre pensar y conocer en su famosa *Crítica de la razón pura* (B-XXVII). La leyenda helena acerca de los orígenes de la diosa Afrodita era un modo de pensar el amor, la sexualidad y el erotismo, igual que lo era el famoso cuadro que pintó Botticelli a finales del siglo XV. Del mismo modo, la leyenda cristiana de la pasión y crucifixión de Cristo es un modo de pensar el mundo, como lo son las representaciones que de esa leyenda hicieron Velázquez o Dalí. Sin embargo, no podemos decir que tanto esas leyendas cuanto sus representaciones artísticas expresen en conjunto un conocimiento acerca de la realidad. En tanto que leyendas o representaciones de ella son, si a caso, expresiones de un modo de ver el mundo, nos proporcionan conocimiento a cerca de cómo pensaban o piensan ciertas personas o ciertas comunidades de individuos. Pero para ello hemos de cambiar el registro de nuestra mirada y estudiarlas como objetos teóricos desde el supuesto histórico-sociológico de que las obras de arte son reflejo de una época. Para la mirada etnológica el *Bal du Moulin de la Galette* de Renoir es un documento que testimonia ciertas costumbres festivas de la comunidad humana parisina en torno a 1876; para la mirada estética es un lugar para pensar el amor y la felicidad. Llamar “conocimiento artístico” a los pensamientos diversos y divergentes que los espectadores de esta obra han tenido a lo largo de las catorce décadas de existencia de esta tela puede favorecer confusiones. Se lo puede calificar de “conocimiento líquido”.⁷ De acuerdo. Pero nunca lo confundamos con el conocimiento teórico o lo equiparemos. Se lee demasiadas veces la expresión *knowledge production* asociada a la investigación artística. Alguno se ha apropiado de la fórmula de Arthur C. Danto de que toda obra de arte es un *embodied meaning*, y la ha reformulado como que toda obra de arte encierra un *embodied knowledge*. Esto es falso y es contrario a la intuición de raíz kantiana defendida por Danto que también yo suscribo: las obras de arte encarnan ideas estéticas, y una idea estética es “aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible”.⁸ Nelson Goodman y otros, reafirmando el carácter cognitivo de las prácticas artísticas, prefirieron hablar de *understanding* o comprensión, no de conocimiento.⁹ Algo así es lo que yo defendería para precisar el carácter cognitivo del arte.

Las obras de arte son portales que pueden abrir caminos al conocimiento, claro. Pueden contener conocimiento pero no son conocimiento ellas mismas sin el trabajo del concepto, sea discursivo, por ejemplificación, por montaje, o como quiera que sea. Pueden llevar al conocimiento histórico antropológico o filosófico, pero para ello el receptor tienen que hacer un trabajo crítico a partir de la obra. Ello se hace evidente en los proyectos artísticos contemporá-

neos que se realizan y presentan bajo la etiqueta de “investigación artística”. En la Bienal de Venecia de este año hay muy buenos ejemplos para aclarar lo que estoy afirmando.

Así, el pabellón catalán exhibe la obra *25%*. Se trata de una obra coral realizada a partir de una idea de Francesc Torres con la cineasta Mercedes Álvarez con cura de Jordi Balló y la colaboración del ocho parados barceloneses y el MACBA. Es una creación colectiva que se presenta como dispositivo para reflexionar sobre la atroz situación del paro en el estado español. En un razonado proceso, se seleccionaron a ochos ciudadanos jóvenes y maduros, hombres y mujeres, de procedencias y profesiones distintas como representantes del ingente ejército de parados. Torres y Álvarez les acompañaron sucesivamente durante varios días, documentaron con fotografías y vídeos sus vidas cotidianas, les pidieron elegir un objeto personal, y además les invitaron al MACBA para que escogieran una obra que consideraran representativa. Las obras escogidas –de Haacke, Perejaume, Pazos, Sekula, Oteiza, Ferrer, Guzman y Xifra, presentes en la instalación de la Bienal–, así como los razonamientos de cada uno acerca del porqué de su selección, son uno de los aspectos más sorprendentes de la instalación, que termina siendo una obra coral de excepcional fuerza, y de una radical contemporaneidad. A la postre, el arte es contemporáneo cuando es un dispositivo para pensar la contemporaneidad, y nada define tanto la nuestra como la precariedad que transforma progresivamente las vidas de millones de ciudadanos.

Es un genuino trabajo de investigación artística en la que los participantes han aprendido muchas cosas y que propone unos minutos de reflexión sobre el paro al espectador que pasea por el pabellón y contempla los vídeos, las fotografías, los objetos personales y las obras de arte de artistas consagrados. Pero *25%* no ofrece ninguna descripción teórica ni del paro ni de los ocho parados. Quizás los críticos de arte, los historiadores, los sociólogos, o el público en general pueda en ocasiones llegar a alguna conclusión teórica como tér-



Francesc Torres, *25%*, Bienal de Venecia, 2013

mino de su reflexión, de su pensamiento, cuando éste se produce. Por ejemplo, creo que un resultado que se deriva de la experiencia de la producción de 25% es desmentir la creencia que la mayoría de los ciudadanos son perfectamente refractarios al arte contemporáneo, puesto que las muy razonables reacciones de siete de los ocho parados que nunca habían visitado el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona cuestionan ese supuesto. También el arte contemporáneo es para todos. Esta instalación demuestra que cualquier ciudadano, si tiene la oportunidad, puede encontrar en el arte un lugar para interpretar y repensar su presente.

Aunque puedan contener conocimientos, las obras de arte, en sí mismas, no son aportaciones al conocimiento en sentido fuerte. Formulan preguntas, incitan a la interrogación, cuestionan nuestros supuestos conocimientos, inducen a buscar nuevas certezas y creencias cuando nos echan de la viejas a las que nos habíamos acomodado. Y eso es lo que diferencia al arte, lo hace incómodo y difícil de integrar en el sistema universitario.

Bajo la divisa “investigación artística” a menudo lo que se defiende es una domesticación del poder cuestionador y subversivo del arte, su capacidad para generar desorden y mostrarnos que el ser se dice de muchas maneras. Eso que tantos han temido siempre del arte desde Platón hasta el Papa. Antaño se decía que el arte es ilusión. “Todos sabemos –sostuvo Picasso en 1920– que el arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos hace comprender la verdad, al menos la verdad que nos es dado poder comprender”. Creo que, casi cien años después de enunciadas estas pa-

labras, siguen siendo certeras. No contribuyamos a que la investigación artística sea una forma encubierta de disciplinamiento de subjetividades sumisas y de neutralización de energías disruptivas y antagonistas. El arte necesario en nuestro tiempo no es el que resulta de la domesticación de la investigación artística, sino el que se resiste a ella manteniéndose en las diferencias y las contradicciones.

Terminaré subrayando que no quisiera que se interpretase la posición que acabo de defender como el gesto antipático del filósofo que viene a decirles a los demás desde la altura de su torre de marfil lo que deben hacer y cómo deben pensar. Nada más lejos de mi ánimo que descalificar a los profesores de bellas artes y, aún menos, a los artistas. No entiendo a la filosofía como aquella reina de las ciencias al modo del pasado, sino más bien como una sirvienta un tanto parasitaria de las prácticas que realmente importan. Las artes son en las sociedades contemporáneas de este mundo postglobal un modo imprescindible de pensar lo que somos y lo que queremos ser. El arte nos ayuda a comprendernos y a orientarnos más que las ciencias, la tecnología o la filosofía. Esta última, insisto, solo es una sirvienta de esta gran empresa en la tarea de comprenderse a sí misma. El sentido de mi posición es, pues, que el arte es algo demasiado importante para desleírlo en una práctica pseudocientífica bajo la consigna de la “investigación artística” mal entendida. Lo valioso del arte hoy está en el cultivo de lo heterogéneo, en la inducción de disturbios del conocimiento y de la sensibilidad, en las perturbaciones de la comunicación. Y la estética está para decirlo, para pensarlo y para defenderlo.

NOTAS

¹ Este trabajo forma es resultado del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614: *Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo*.

² Heidegger, M, *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza, 1995, pp. 75 ss.

³ G. Deleuze, *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993, pp. 199 ss.

⁴ Biggs, M. Y Karlsson, H. (eds.), *The Routledge Companion to Reserach in the Arts*, Routledge, 2011; Borgdorff, H., *The Conflict of the Faculties*, Leiden U.P., 2012. Ambrozic, M. y Vetesse, A., *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production*, Sternberg Press, Berlín, 2013.

⁵ Ch. Freyling en su artículo “Research in Art and Design”, en los *Royal College of Art Research Papers* 1 (1993/1994).

⁶ J.-F. Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, 1998, pp. 111 ss.

⁷ Nelson, R. (ed.), *Practice as Research in the Arts*, Palgrave MacMillan, 2013, cap. 3.

⁸ I. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, párrafo 40. Para el punto de vista de A.C. Danto véase su texto “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas”, *JAAC* 65 (2007): 121-129.

⁹ Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett, 1978. Un buen comentario es el de Elgin, C., “Understanding: Art and Science”, *Synthese* 95 (1993): 13-28.