

Vilar Roca, Gerard.

Catedrático de Estética y Teoría de las Artes. Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Barcelona.

Troubling Research: una definición.

TIPO DE TRABAJO

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Investigación artística, troubling research, conocimiento artístico, negatividad.

KEY WORDS

Artistic Research, Troubling Research, Artistic Knowledge, Negativity.

RESUMEN

La evolución de la investigación artística en lo que va de siglo nos permite identificar una variedad de la misma que denominaremos *troubling research* o investigación perturbadora. El arte turbador, perturbador y disturbador ha existido quizás desde siempre, aunque no fuera muy frecuente durante el dominio del moderno sistema de las bellas artes. En el último siglo muchos artistas experimentaron con las distintas posibilidades del *disturbing art*, esto es, el arte que explora los contenidos, los medios y los efectos disturbadores a disposición del arte. En la medida que la experimentación vanguardista y postvanguardista se ha ido convirtiendo en investigación, también algunos artistas han basado sus indagaciones artísticas prácticas en los contenidos, los medios y los efectos perturbadores disponibles según la tipología de los proyectos. La diferencia entre una obra turbadora surrealista y un proyecto de *troubling research* reside en la voluntad investigadora en un sentido fuerte y la producción de disturbios del conocimiento y de la sensibilidad. Planteo tres ejemplos de este tipo de investigaciones. Dos del territorio de la memoria y un tercero del ámbito del bioarte. El primero es el proyecto sobre una checa en la Barcelona republicana durante la guerra civil. Es un proyecto comenzado en 2002 perteneciente a al Archivo F.X. de Pedro G. Romero. El segundo es un proyecto de la artista alemana Hito Steyerl llevado a cabo en la Universidad de las Artes y el Diseño de la ciudad austríaca de Linz. En él Steyerl deconstruye la historia del edificio, construido por trabajadores del campo de concentración de Mauthausen, evidenciando qué hay debajo de la falsa fachada de lo que hoy es un centro para la investigación artística. El tercero es *Edunia*, el híbrido –o un monstruo– de humano y vegetal desarrollado por Eduardo Kac. Como conclusión, se puede definir la *troubling research* práctica de producción de conocimiento que cuestiona de modo perturbador todos los modos de conocimiento y producción del mismo, esto es, más como una indisciplina que como una disciplina

ABSTRACT

The recent evolution of artistic research allows us to identify a variety of it, which we can call *troubling research*. The unsettling and disturbing art has always existed, although it was not very common during the realm of the modern system of fine arts. With the avant-garde in the last century many artists experimented with the possibilities of disturbing art, i.e., art that explores the disturbing contents, media and effects available to artists. As the avant-garde and post-avant-garde experimentation has grown into research, some artists have also based their artistic explorations practices in disturbing content, media and effects available depending on the type of projects. The difference between a surrealist disturbing artwork and a troubling research project lies in the will to research and the production of disturbances of knowledge and sensibility. I propose three examples of this type of research, two from the territory of memory and a third from the field of bio-art. The first example is a project on the history of a checa in the Republican Barcelona during the Civil War. This project started in 2002 as part of the FX Archive Pedro G. Romero. The second example is a project of the German artist Hito Steyerl on the University of Arts and Design in the Austrian city of Linz. Steyerl deconstructs the history of the edifice, built by prisoners of the Mauthausen concentration camp, showing what's under the false front of what is now a centre for artistic research. The third example is *Edunia*, a hybrid, (or a monster) of human and plant developed by Eduardo Kac few years ago. As a conclusion, troubling research can be definite as a practice of knowledge production questioning all the forms of knowledge and its production with troubling effects, in other words rather an indiscipline than a discipline.

CONTENIDO

1. Postularé una tesis fuerte: el arte es una forma de conocimiento, entendiendo la palabra ‘conocimiento’ en el sentido más amplio. El arte fue primero víctima de los prejuicios platónicos que veían en él una forma de engaño e ilusión alejada de todo conocimiento verdadero, y, más tarde, fue víctima del régimen moderno que lo convirtió en un fenómeno estético¹ en detrimento de sus otras dimensiones, particularmente la dimensión cognitiva. Frente a esta tradición, es necesario reivindicar que el arte es el modo fundamental de pensar. Como empresa cognitiva el arte ha experimentado tres estadios: el de la presentación y la representación, el de la experimentación y, recientemente, el de la investigación. Los estadios posteriores no eliminan o superan los anteriores. De hecho, la experimentación o la investigación son especializaciones del estadio más antiguo.

El arte comenzó siendo, y sigue siendo, REPRESENTACIÓN, esto es, el arte presenta y representa saberes y creencias de la más diversa naturaleza. Empezó presentando ideas acerca del sentido del mundo y la existencia, y representando el ser y los entes. El romanticismo comenzó tímidamente un movimiento que acabaría llevando, a través de Turner, Courbet y Manet, hasta las vanguardias del siglo XX. Por lo que a nosotros nos interesa, este movimiento se centra en el EXPERIMENTO. Como sostuviera uno de los pioneros, John Constable, en su *Historia de la pintura de paisaje*, “la pintura es una ciencia, y a ella se debe aspirar como a una búsqueda de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, entonces, no se puede considerar la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros no son sino experimentos?”. Desde entonces, cada vez más, pero no necesariamente todos los artistas, progresivamente las obras de arte han sido el resultado de la experimentación con los modos de presentación y representación, experimentos a la búsqueda de nuevos contenidos y nuevos efectos. Esta nueva etapa representa la aparición de la experiencia estética en el sentido moderno, esto es, como la experiencia desdoblada de un contenido y de un medio sensible cuya contingencia resulta manifiesta. Los artistas cuestionan los saberes y técnicas heredados y se lanzan conscientemente a la búsqueda de lo nuevo y desconocido. La comparación con la ciencia que hacía Constable no era meramente retórica. Encierra una verdad acerca del cambio de naturaleza de las prácticas artísticas que tiene que ver con la conciencia del arte como empresa cognitiva de descubrimiento de territorios y de otras formas de ver, pero también de denuncia de los errores, falsedades y mentiras. La experiencia del arte se desdobra en experiencia de un significado y experiencia del modo como se nos presenta el mismo. Así la experiencia estética se constituye en la modernidad como claramente diferente de la experiencia teórica cuyo paradigma encontramos en la ciencia. El arte no es monoteísta como la ciencia, siempre a la búsqueda de la descripción correcta de la naturaleza. El arte es politeísta porque nos muestra siempre que el mundo se puede describir de un número indeterminado de modos y maneras, afirma siempre que la verdad y la comprensión son mucho más complejas de lo que solemos creer. Así que el arte no es sólo un forma de pensar el mundo, como la ciencia, sino también y sobre todo el pensamiento acerca de cómo pensamos el mundo. También la ciencia lo hace, por supuesto, pero solo cuando es inevitable. Por eso las revoluciones científicas se espacian en el tiempo, mientras que el arte está en estado de revolución permanente, si se me permite decirlo un tanto enfáticamente.

En los tiempos más recientes, los elementos paralelos del arte y la ciencia se han incrementado con la incorporación de una acentuada conciencia metodológica que apela abiertamente a la idea de INVESTIGACIÓN. Según los estándares internacionales hoy en día la investigación se define 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”.² Y esto es lo que hacen hoy exactamente muchos artistas. Como una evolución natural del estadio anterior hacia la racionalización de la experimentación artística, los artistas que defienden su trabajo bajo la etiqueta de ‘investigación artística’ o ‘investigación basada en la práctica’ defienden que ante todo el arte como ellos lo practican es un modo de producir conocimiento acerca de objetos y de los modos de acceder a ellos con los mismos derechos que la ciencia aunque diferente en sus métodos y resultados, aunque igualmente evaluable por sus pares. Así, un artista puede ocuparse del mismo objeto de conocimiento que un historiador, un biólogo, un antropólogo, un físico o un psicólogo, solo que los resultados de su investigación no se presentarán en forma de artículo o libro científico, sino, por ejemplo, como una instalación con un catálogo o un *statement* o como un portafolios de fotografías y un suplemento teórico acerca de ellas, o una performance y sus explicaciones.³

Normalmente el arte no produce conocimientos explícitos, con contenidos proposicionales, como las ciencias, aunque a veces pueda hacerlo, sino más bien conocimientos tácitos, sin contenido proposicional, aunque no siempre. En general, las obras de arte encarnan otro tipo de conocimiento y posibilitan otro tipo de comprensión que los de las ciencias: un saber concreto, práctico, experiencial,

¹ Talon-Hugon, C. *L'art victime de l'esthétique*, París: Hermann, 2014.

² Según el trabajo de referencia mundial, el *Frascati Manual*: http://www.oecd-ilibrary.org/science-and-technology/frascati-manual-2002_9789264199040-en.

³ Acerca de la investigación artística podemos citar como bibliografía más reciente Biggs, M. y Karlsson, H. (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, 2011; Wilson, M. y van Ruiten, S., *The SHARE Handbook for Artistic Research Education*, Amsterdam: Valand Academy, 2013: <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 Gerald Bast, et alia (eds.), *Arts, Research, Innovation and Society*, Springer, 2015, pp. 197-209; Badura, J. et al. (eds), *Kunstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Berlin/Zurich: Diaphanes, 2015; y el informe de Lilja, E. para el gobierno sueco *Art, Research, Empowerment. On the Artist as Researcher*, Stocolmo, 2015: <http://www.regeringen.se/sb/d/108/a/252589>.

contextual. Las obras de arte son dispositivos para la comprensión mediante disturbios del conocimiento y de la sensibilidad. Las obras de arte, en sí mismas no son aportaciones al conocimiento. 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. La obra de arte es un dispositivo para la emergencia de algo todavía no pensado o no dicho. Implica la alteración, transformación o revolución de los lenguajes artísticos previos y la introducción de otros nuevos. Apunta a la creación de nuevas posibilidades de pensar, a la producción de un espacio o lugar para 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 tanto 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. Las obras de arte, por consiguiente, contienen siempre una negación. Éste es el carácter cognitivo diferenciado de la investigación artística frente a la investigación científica ordinaria, aunque alguno se empeñe erróneamente en una falsa igualdad.

La negatividad, así pues, se ha convertido en un importante elemento en la dimensión cognitiva de las obras de arte y de la experiencia artística. Gilles Deleuze sostenía que el arte es algo que efectivamente resiste, que se niega a someterse, que el acto creativo es un acto de resistencia.⁴ Pero ¿de resistencia a qué? A la muerte, ciertamente. Pero me parece más importante subrayar que el arte tiene la capacidad de resistir no solo al poder político, sino a todos los poderes ¿por qué? Porque resiste al cierre de los significados. Lo que llamamos arte no es lo que cierra los significados, es lo que abre la sensibilidad. La sensibilidad es algo por medio de lo que sentimos el arte, que acontece en función de un sentido. Y este sentir o experimentar el arte tiene siempre un momento de negatividad. Es la negatividad de grandes obras clásicas como *Las Meninas* de Velázquez o *La señora y la sirvienta* de Vermeer que, aunque aparentemente pretenden decirnos algo, al final nos dejan sin respuesta a las cuestiones que les planteamos. El gran arte, y me refiero al arte desde el Renacimiento en adelante ha sido a veces un enigma desafiante y perturbador. Llamaré a este tipo de arte en general *disturbing art*, esto es, arte cuyo medio, contenido o efecto tiene que ver con disturbios del conocimiento y de la sensibilidad.⁵

2. En su tercer estadio, el arte turbador se nos aparece como *troubling research*, investigación perturbadora.⁶ Tomo prestado la expresión del proyecto con el título *Troubling Research: Performing Knowledge in the Arts* llevado a cabo por un grupo de investigadores de la Akademie der bildenden Künste de Viena a finales de la pasada década y principios de la presente. Y la calificación de ‘troubling’ a los siete proyectos que comprendía me parece completamente hiperbólica. Ninguno de esas investigaciones resultó perturbadora en absoluto. Sin embargo, el concepto me parece útil. Aunque no todo proyecto de investigación artística cae bajo el concepto de *troubling research*, no cabe duda de que es una clase de investigación artística emprendida con cierta frecuencia, aunque no es fácil encontrar investigaciones excelentes. Las investigaciones, tanto en arte como en ciencia, no siempre consiguen sus fines. Hay que tener en cuenta que las investigaciones fracasadas siempre han sido más numerosas que las exitosas. En el mundo de la ciencia solo se publicitan estas últimas; en cambio en el mundo del arte, todas se hacen públicas porque no hay criterios claros para separar unas de otras. Esa es parte de la resistencia del arte, que puede ser grandioso fracasando, al igual que la filosofía, así Cézanne, así Wittgenstein. En ciencia, por el contrario, nadie es grande fracasando.

Antes de intentar una definición de lo que se pueda entender por *troubling research* vamos a poner algunos ejemplos que considero significativos de la misma. El primero de ellos es uno de los archivos del gran proyecto Archivo F.X. del artista español Pedro G. Romero (Huelva, 1964). Este proyecto consiste en una investigación a largo plazo iniciada por Romero en el año 2000 acerca de la iconoclastia.⁷ En el curso de este proyecto, Romero recuperó mucha información acerca de otro hecho olvidado: la historia del *Preventori G*, la checa del Servicio de Inteligencia Militar de la República durante la Guerra Civil española situada en el convento Sanjuanistas de la calle Zaragoza de Barcelona en el año 1937.⁸ La palabra ‘Cheka’ viene del ruso Cheká, ЧК — Чрезвычайная Комиссия, ЧК - Chrezvycháinaya Komíssiya, ‘Comisión Extraordinaria’. Esta fue la primera de las organizaciones de inteligencia política y militar soviética, creada el 20 de diciembre de 1917 por Feliks Dzerzhinski. La checa soviética sucedió a la antigua Ojrana zarista, cuya organización interna emuló. Su cometido era «suprimir y liquidar», con amplísimos poderes y casi sin límite legal alguno, todo acto «contrarrevolucionario» o «desviacionista». Por extensión, se denominaron «checas» a diversas policías políticas secretas que surgieron en otros países con posterioridad. En la España republicana, también recibieron el nombre de «checas» los locales que durante la Guerra Civil utilizaban organismos análogos, a menudo parapoliciales, para detener, interrogar, torturar y juzgar de forma

⁴ Deleuze, G. “Que est-ce que l’acte de création?”: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%&langue=1>

⁵ Prefiero la expresión ‘disturbing art’ frente a la de ‘disturbatory art’ empleada por A. Danto con una obvia evocación peyorativa de la palabra “masturbatory”. Véase Danto, A.C., “Art and Disturbation” en su libro *Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia U.P., 1986.

⁶ Véase Dertnig, C., Diederichsen, D., Holert, T., Porsch, J., Schaffer, J., Seibold, S., y Stockburger, A. (eds.), *Troubling Research*, Berlin: Sternberg Press, 2014.

⁷ <http://fxysudoble.com/es/archivo-f-x/>

⁸ <http://fxysudoble.com/es/tesauro/notes-on-sculpture/>, así como el suplemento cultural del periódico *La Vanguardia*: <http://fxysudoble.com/es/cronologia/documental-en-el-suplemento-culturas-de-la-vanguardia/>

sumarísima. La checa de la calle Zaragoza de Barcelona, con la de la calle Vallmajor, sin embargo, eran centros diferentes, pues albergaban un tipo de celda de detención y tortura diseñada en base a elementos tomados del arte de vanguardia: espacios inclinados expresionistas, geometrías pictóricas de Kandisky y Mondrian, efectos ópticos. Acabada la guerra, Agustín de Foxá, un intelectual fascista, describía la checa en un artículo titulado *Crímenes con pedantería freudiana*: “Dentro, todo un sistema científico de colores, de rayas, de volúmenes para enloquecer a los ojos; se desmontaba así el sistema nervioso como las piezas de un reloj. Círculos rojos, negros, blancos, de diferentes tamaños; eclipses verdes y rayas en diagonal cortando una serie de paralelas color naranja; toda la pared es un verdoso cambiante. Y un foco de viva luz iluminando un tablero de ajedrez pintado en la pared del fondo. En la puerta, un montón de cubos color ceniza con grandes sombras y marcantes espirales amarillos. Era todo un sistema para producir el delirio. Esos colores (que en una visita corto y curiosa parecen simples decorados cubistas) actúan con las horas, hasta encender la llama amarilla de la locura. ¿Qué ser diabólico, qué mestizo de mongol y ruso, qué anormal perverso, con el oscuro subconsciente abierto a flor de aire, imaginó paciente esos dibujos, combinó esos colores, calculando las angustias de la retina, el marco de la luz, la pérdida de equilibrio de las líneas quebradas? Toda la inmundicia decadencia oriental, que, atizada por Moscú, conspiró contra el arte de Occidente: los libros sobre el opio, los filmes surrealistas de Buñuel, el verso dadaísta, los lienzos de Dalí, se han hecho, al fin, tortura de ‘chekas’. El prisionero está dentro de un cuadro de Picasso, martirizado por luces, líneas y colores anormales...” Esta checa fue visitada en 1940 por algunos gerifaltes nazis, particularmente por Heinrich Himmler, durante su viaje a Cataluña en busca del Santo Grial en Montserrat. Turbador es, en cualquier caso, el conocimiento de que el arte abstracto y el surrealismo fueron utilizados como instrumento de represión y tortura por nuestros abuelos izquierdistas.⁹

El segundo ejemplo es un proyecto de la artista alemana Hito Steyerl (Munich, 1966) para la Kunstuniversität [Universidad de las Artes] de la ciudad austríaca de Linz. Se trata de *Der Bau [El Edificio]*, un proyecto que le fue encargado en 2009 aprovechando que iba a reformarse el edificio y como parte del programa de actividades del la Capitalidad Cultural que la ciudad celebró aquel año. Steyerl emprendió un proyecto de investigación destinado a deconstruir la historia de aquel edificio que resultó ser más bien perturbadora, puesto que se trata de una construcción nazi en la plaza mayor de Linz (Austria). Hito Steyerl investigó el contexto, la historia de las personas que trabajaron directamente en su construcción, y examinó asimismo el material utilizado en el edificio. La construcción la llevaron a cabo trabajadores forzados, parte de ellos extranjeros, y a algunos de los antiguos habitantes del lugar se les persiguió, desposeyó y asesinó. Durante la investigación salió además a la luz que parte de las piedras del edificio se habían fabricado en la famosa cantera del campo de concentración de Mauthausen, donde miles de personas murieron asesinadas, especialmente republicanos españoles. Linz era, además la ciudad natal de Adolf Hitler –su *Heimatstadt*–, una ciudad para la que el Führer tenía grandes planes arquitectónicos. Steyerl sacó, pues esa historia oculta en los muros y hasta en los radiadores aún en uso del edificio y como metáfora de esa develamiento realizó una intervención sobre la (digamos *falsa*) fachada del mismo, acompañada de una videoexposición en el interior. Sus propias reflexiones, en un artículo que se ha hecho muy conocido sobre la ‘estética de la resistencia’ son clarificadoras: “Hay al menos dos maneras diferentes de describir este edificio. De una misma piedra utilizada para el edificio se puede decir que adquirió su forma de acuerdo con el paradigma de la arquitectura neoclásica, lo cual coincidiría con la descripción oficial dada sobre el propio edificio. O se puede decir que posiblemente la moldeó un mampostero del campo de concentración de Mauthausen, que con gran probabilidad era un excombatiente de la República española. La conclusión es evidente: es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto.

Pero, ¿por qué este proyecto tan local tendría relevancia para una reflexión sobre la investigación artística propiamente dicha? Porque da la coincidencia de que partes de este edificio albergan también la Academia de Arte de Linz. Este edificio es un emplazamiento en el que la investigación artística se está viendo en la actualidad integrada en las estructuras académicas: hay un departamento de investigación artística en su interior. Así pues, cualquier estudio del edificio podría acabar siendo una especie de metarreflexión institucional sobre las condiciones contemporáneas de la investigación artística propiamente dicha.”¹⁰

Mi tercer ejemplo, es del conocido bioartista de origen argentino pero afincado en Chicago Eduardo Kac. Kac es sobre todo conocido por su obra de 2000 *Alba*, un conejo fosforescente debido a la inserción en sus genes de un elemento procedente de una medusa marina, la *Aequorea victoria*, que refulge de color verde bajo la luz azulada.¹¹ La obra que traigo a colación, sin embargo, es posterior. Se trata de otro proyecto de la pasada década, *Natural History of the Enigma* (2003-2008), una flor transgénica con ADN de la hemoglobina del propio artista que se expresa en sus venas. A la flor la llamó Edunia, y es un híbrido planta/humano, o un monstruo. Un conocimiento turbador y que inevitablemente empuja al público a cuestionarse los límites de la ingeniería genética y la ética de la misma. En este sentido, la obra de Kac, como en otras ocasiones, es un muy buen ejemplo de dispositivo generador de conocimientos.

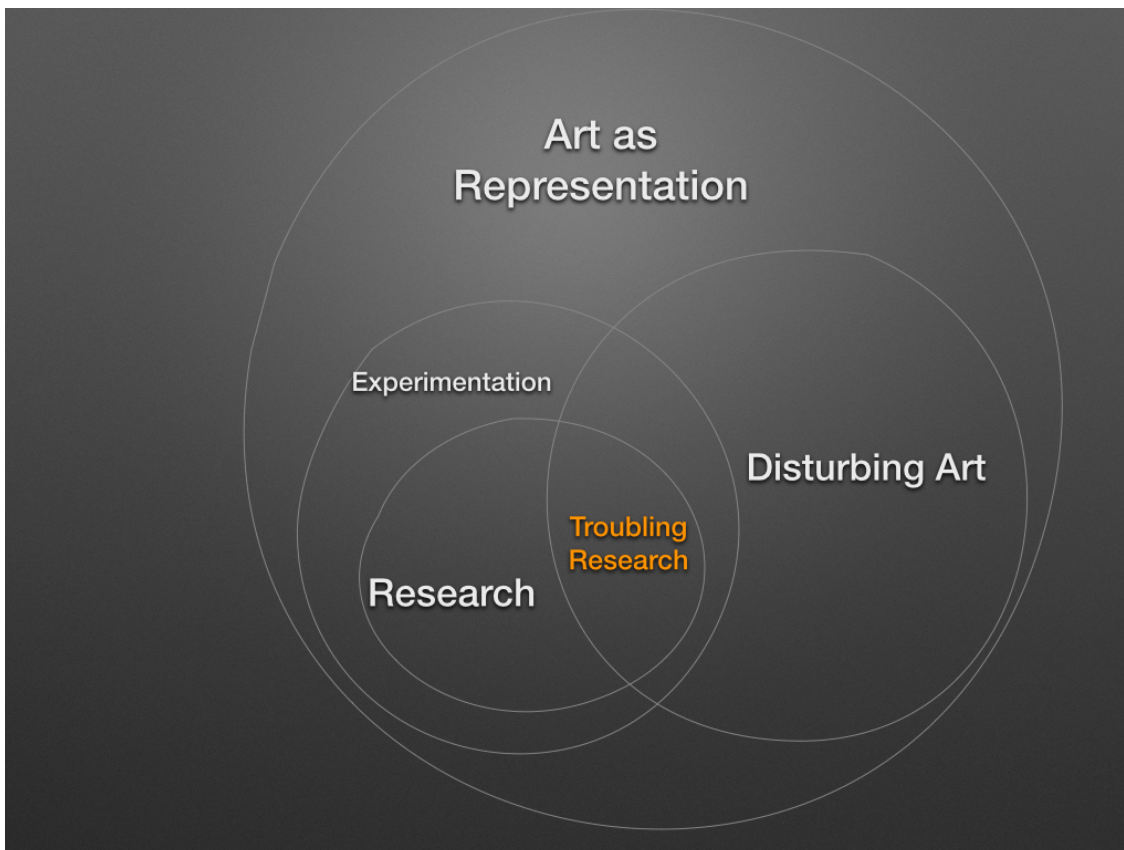
4. Como conclusión, tras comentar estos tres ejemplos, quizás estemos ya en condiciones de intentar una cierta definición de lo que estamos denominando *troubling reserach*. Si imaginamos el dominio del arte desde el punto de vista cognitivo como un círculo de

⁹ COMBALÍA, V., «Arte moderno para torturar». *El País*, 26 de enero de 2003.

¹⁰ Steyerl, H. “An Aesthetic of Resistance. Artistic Research as Discipline and Conflict”, *Mahkuzine* 8 (2010), pp. 31-32, (http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf)

¹¹ <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

círculos, en el más extenso tendremos el círculo del arte como un dominio de la presentación y la representación que comprende todas las formas de arte habidas. En el interior de este círculo tendríamos un círculo mucho más pequeño del arte como experimentación y exploración de nuevos contenidos, medios y efectos. En el interior de este círculo, a su vez, encontraríamos aquellas formas del arte experimental que han adquirido un conciencia metodológica lo suficientemente elevada como para entenderse a sí mismo como una práctica de producción de conocimiento que cuestiona todos los modos de conocimiento y producción del mismo, esto es, más como una indisciplina que como una disciplina. Finalmente, En el interior del círculo de la investigación artística encontraríamos un tipo de prácticas ocupadas con contenidos, medios y efectos perturbadores, aquellas cuyos momento de negatividad es agudo. De hecho, sin embargo, el gráfico podría aún mejorarse si introducimos la distinción perturbador/no perturbador en todos los círculos. Entonces nos quedaría un diagrama de Venn más o menos como éste:



En él vemos cómo el tipo de investigación artística del que nos ocupamos es una especialización reciente de las prácticas artísticas que tiene antecedentes entre algunas de las obras más grandes del pasado. Si dará alguna vez alguna obra maestra como *Las Meninas* es dudoso, porque la investigación artística en general no busca producir obras maestras para la eternidad. Por lo demás, con gran frecuencia los saberes perturbadores de hoy pierden mañana su fuerza turbadora para convertirse en lugares comunes.