

AUTHOR: Victor Burgin

TITLE: Reflexiones sobre grado de "investigación" en los departamentos de artes visuales
[Thoughts on 'research' degrees in visual arts departments]

SOURCE: Journal of Media Practice 7 no2 101-8 N 2006

COPYRIGHT: The magazine publisher is the copyright holder of this article and it is reproduced with permission. Further reproduction of this article in violation of the copyright is prohibited.
00002~..CPY:Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission or in accordance with the U.S. Copyright Act of 1976. For subscription or single copy sales, contact University of California Press, <http://www.ucpress.edu/journ>

ABSTRACT

Empezando desde definiciones de diccionario, basadas en el sentido común, de las nociones de «investigación» como «investigación científica o académica », voy a examinar cómo la investigación científica y académica se ha llevado a cabo en los departamentos de artes visuales. Luego describo el tipo de actividad investigadora que me encuentro más a menudo en tales departamentos —que no se ajusta a definiciones de diccionario ni del sentido común. Concluyo con una breve consideración sobre la relación entre la escritura y la práctica, en el caso particular del grado de investigación en artes audiovisuales —y con una recomendación práctica.

Keywords

artes visuales; práctica; investigación; doctorado

Introducción

La primera vez que pensé en los doctorados de los departamentos de artes visuales, fue en el año 2001, a mi regreso al Reino Unido después de trece años de enseñanza en un departamento de humanidades de la Universidad de California. Respondí a esa lengua predominante como "investigación-guiada por la práctica", "práctica-guiada por la investigación", "teoría-guiada por la práctica", "práctica-como-investigación", "artista-investigador" y así sucesivamente, en un *paper* de posición para el comité de investigación del *2002 meeting of a Goldsmiths College*. (FN1) Lo que sigue se basa principalmente en ese *paper*, y quizá conserva algo de la sorpresa que sentí en mi primer encuentro con el ahora familiar fenómeno de los grados de doctorado de investigación en práctica artística.

Diccionarios y sentido común

La palabra "arte" no aparece en las definiciones del diccionario de la palabra "investigación". Normalmente, "investigación" se define como: "investigación científica o académica, particular estudio o experimento destinado al descubrimiento, interpretación o aplicación de hechos, teorías o leyes". Esta definición coincide con la comprensión común, en la que la palabra "investigación" suele evocar imágenes de científicos vestidos de blanco, microscopios electrónicos y aceleradores de partículas. Ese mismo sentido común que también aplica a este término la imagen de un historiador con traje de lana, entre montones de documentos en un archivo polvoriento. En ambos casos, los resultados de la investigación se asume que es el conocimiento —de la causa del resfriado común, del comportamiento de los electrones, de las causas de la Primera Guerra Mundial, y así sucesivamente. (FN2) Ni los diccionarios ni el sentido común asocian el término "investigación" con la imagen del artista. Picasso declaró: «Yo no busco, encuentro». La afirmación confirma sucintamente la comprensión común: científicos y académicos "investigan", el artista "crea". Un proyecto de investigación instructivo podría ser rastrear la introducción y difusión de la palabra "investigación" en la auto-publicidad de los departamentos de arte, y correlacionar esta historia discursiva con los cambios en las políticas gubernamentales para la Educación Superior. Esto supondría que la disminución en el lenguaje del

término "creatividad" y el crecimiento de "investigación" tiene una causa política, más que intelectual, —consecuencia de dictados externos, en lugar de la libre auto-búsqueda y auto-redefinición dentro de las escuelas de arte. Hoy en día, por lo general, un departamento se describe a sí mismo como un centro para "la práctica basada en la actividad investigadora", otro afirma ser "uno de los principales centros de estudio e investigación práctica". Es posible que estas expresiones representan poco más que la sustitución de la palabra "investigación" de la palabra "creatividad", mientras que las prácticas que describen permanecen en gran medida sin cambios. Esa evolución terminológica —necesaria para la supervivencia en un entorno político potencialmente hostil— es excéntrico al uso del lenguaje corriente. Sin embargo, hay una historia de iniciativas de investigación en los departamentos de arte que no se ajusta a la comprensión popular de "investigación" —una historia de iniciativas alineadas a los ejes de la "investigación científica o académica".

Investigación científica

La asociación de arte y ciencia tiene una larga historia. Bernard Berenson se quejaba de que el arte del Renacimiento italiano sufría por una "fatal tendencia a convertirse en ciencia". John Constable deseaba que la pintura pudiera convertirse en una "rama de las ciencias naturales". El supuesto "laboratorio de artistas" en la Unión Soviética, del principio del período post-revolucionario, alegó que su trabajo era equivalente a la investigación científica pura. El final de los años 60's vio iniciativas como "*Experiments in Art and Technology*" (EAT) en los EE.UU., y la exposición "*Cybernetic Serendipity*" en el ICA, Londres, presagió la actual convergencia, basada en el uso del ordenador, entre arte y tecnología. Esta historia, sin embargo, no es acumulativa sino más bien una concatenación de acontecimientos no vinculados. Las observaciones de Berenson se aplicaban a las contribuciones de los pintores para el desarrollo de sistemas geométricos en la representación perspectiva. Constable estaba hablando, en el contexto de la ideología estética del realismo, en favor de una "objetiva" representación de efectos atmosféricos. El "laboratorio de artistas" encontraba asilo político y artístico en el mercado occidental del arte no-representacional. EAT prosperó sólo mientras los sponsors corporativos mantenían la esperanza de recuperar su inversión. En un ensayo publicado en 1980, el crítico e historiador del arte Jack Burnham, que estaba implicado estrechamente en los principales proyectos de arte y tecnología de finales de los años 60, da una visión retrospectiva de su propia experiencia de EAT: "Mientras EAT y otros grupos de arte ofrecían las ventajas de los "nuevos descubrimientos" a las corporaciones que los financiaban, la mayoría de las empresas fueron cínicas y lo suficientemente listas como para darse cuenta de que la capacidad de investigación de casi todos los artistas era nula». (FN3)

Investigación académica

La moderna escuela de arte debe su propia existencia a las becas. En la Edad Media, las artes se dividieron en "artes liberales" y "artes mecánicas". Las primeras eran disciplinas intelectuales enseñadas en universidades, las últimas eran habilidades manuales enseñadas en los gremios artesanales. En el Renacimiento, la pintura comenzó a ser considerada como un arte liberal en virtud de la enseñanza superior que requiere el pintor —principalmente en geometría, anatomía y literatura (sobre todo mitología clásica y los textos bíblicos). En el Barroco este cambio de estatus fue utilizado por los pintores de París para justificar su secesión del gremio de artesanía, la *Maîtrise*, para formar la primera academia de arte. El año 1648 la *Académie* inauguró la moderna escuela de arte, reconciliando el conocimiento teórico y práctico en una enseñanza coherente. Este nuevo estatus intelectual del arte fue confirmado y consolidado en otras invenciones institucional-discursivas de los siglos XVII y XVIII —estética, historia del arte, crítica de arte y así sucesivamente— para formar los fundamentos de la institución del arte moderno. En efecto, la enseñanza de la primera academia fue una respuesta a la pregunta: «¿Qué necesita saber un artista para establecer la base de una práctica instruida y bien fundada?» En 1973 me incorporé al Polytechnic of Central London, en la Escuela de Comunicación, con la competencia de diseñar los componentes académicos de un B.A.(Hons.) por un período de tres años en el curso de Cine y Fotografía. Mis colegas y yo decidimos responder a la pregunta: «¿Qué necesita saber un estudiante para establecer la base de una práctica en cine y fotografía instruida y bien fundada?» El curso que fue posteriormente aprobado y se imparte, se basaba en tres componentes: historia (el conocimiento de la evolución de las formas cambiantes del cine y la fotografía), sociología (conocimiento del contexto socio-institucional y economía política del cine y fotografía); semiótica y

psicoanálisis (conocimiento de la construcción y derivación de significados y afectos en fotografías y cine). Estos tres tipos de conocimientos constituían la base curricular de historia y teoría que ocupaba el cincuenta por ciento de los tres años de los cursos de grado. Inevitablemente, ideas y terminología de este curriculum entraron en el estudio de las "sesiones críticas», pero la investigación académica en historia y teoría nunca se confundieron con las prácticas de debate crítico en las que podría ser desplegado —cada área fue reconocida con posesión de su propia especificidad discursiva y criterios de legitimidad. Algunos estudiantes que completaron el curso BA "teoría-práctica" en el PCL pasaron a escribir su tesis de doctorado en los departamentos universitarios de humanidades. Hoy en día, tendrían la opción de estudiar un doctorado en un departamento de artes visuales.

Tres tipos de candidatos

Debería ser evidente que con la base de esta configuración, en el tramo de doctorado de un departamento de artes visuales los estudiantes no deben estar notablemente menos preparados que sus homólogos en cualquier otro departamento de la universidad. Deben estar capacitados —o auto-educados— por lo menos hasta un nivel BA con conocimientos y competencias mínimamente aceptables en el campo de la antropología, sociología, semiótica, historia,..., donde poder localizar claramente sus intereses intelectuales y argumentos. La formación "desde el principio" es el trabajo de grado, no un programa de posgrado. En posgrado, los estudiantes deben ser supervisados por profesores debidamente cualificados. Si en una facultad no están disponibles en el seno del departamento de artes visuales en sí, deben hacerse acuerdos para inscribir supervisores de otros departamentos. Un programa de doctorado puede proporcionar un entorno propicio para un tipo de candidato que sea artista visual y a la vez no sólo quiera escribir, sino que sea capaz de escribir una larga disertación. Otro tipo de candidato es aquel que recibió una exhaustiva introducción a la bibliografía de una especialidad académica como estudiante de grado, pero tiene poca experiencia de trabajo práctico en artes visuales. Este candidato es el principal interesado en la elaboración de una tesis escrita, pero busca el contacto estrecho con un entorno de producción artística que muy pocos departamentos de humanidades puede proporcionar.

Un tercer tipo de estudiante es aquel que hace obras de arte y que, además, lee con entusiasmo. Este estudiante está interesado en ideas, giros conceptuales encontrados en la interpretación de los proyectos prácticos. La investigación en este tipo de candidatos tiene principalmente un resultado práctico, y la labor académica juega un rol subordinado e "instrumental". Por ejemplo, conocí a un estudiante que, después de la lectura Bachelard (y mi propio libro) sobre 'el espacio', hizo una instalación de muñecos de peluche que él volvió del revés -de modo que toda su parte electrónica y otros detalles ocultos, se convirtieron en superficie exterior. No hay nada ni en Bachelard ni en mi propio trabajo que recomiende este tratamiento con juguetes de peluche, pero si esta persona no hubiera leído esa teoría tal vez no hubiera pensado en ello. Este uso instrumental de la teoría tiene una historia respetable. Por ejemplo, en 1624 Claudio Monteverdi compuso la *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, y al hacerlo, puso en marcha un nuevo y revolucionario estilo musical. En su introducción a la versión publicada de esta obra, Monteverdi dice que se sintió impulsado a inventar este nuevo estilo (estilo *concitato*) por la lectura de tratados médicos. Según la teorías médicas de su época, hubo tres "humores" producidos por los estados corporales correspondientes —amor, tranquilidad e ira. A Monteverdi le sorprendió el hecho de que existían formas para expresar en el Madrigal los dos primeros, pero no el tercero. Tenía ese pensamiento, y el *Combattimento* fue el resultado. Si Monteverdi tuviera que embarcarse en un doctorado, habría estado vinculado con cosas tales como los orígenes de la teoría de los humores en fuentes clásicas como Galeno y Aristóteles, o podría haber puesto en marcha una crítica de la idea, invocando la autoridad de pensadores contemporáneos como Harvey, en Inglaterra. Su tesis podría haber afectado a la evolución de la ciencia médica en Italia, pero no nos hubiera dado el estilo *concitato*. Lo que es más atractivo en la relación de Monteverdi para 'importar' la teoría es el hecho de que el resultado (en este caso, una obra musical) es independiente de lo que provocó la idea. La ciencia médica de hoy probablemente tenga una tenue visión de la doctrina de los humores, pero esto no tiene ninguna consecuencia para la apreciación de la música de Monteverdi. El estudiante que mostraba las vísceras de los juguetes de peluche leía la teoría cultural de forma similar a como Monteverdi leía tratados médicos. No pudo decirme el título del libro que había leído de Bachelard, ni fue capaz (mayor crueldad) de recordar el título de mi libro. Es evidente que a él no se le ocurrió preguntarse si existen afinidades o contradicciones entre mis propios argumentos y los

de Bachelard, o que (si acaso) el uso de la palabra "psicoanálisis" en Bachelard tiene que ver con el freudianismo de mi propio trabajo. Pero este es precisamente el tipo de cuestiones que habría tenido que hacer frente -dado su declarado punto de partida en los dos textos- si se hubiera escrito un PhD. Este "tercer tipo" de estudiantes es, en mi experiencia, el caso más comúnmente encontrado en un curso de doctorado en artes visuales. La cuestión respecto de tales estudiantes no es "¿Está comprometido en la investigación?" —Claramente lo está— la cuestión es más bien: «¿Cómo van a ser evaluados? Pero los departamentos de artes visuales evaluaron con seguridad a esos estudiantes antes de salir del PhD. A lo largo de la historia del arte la finalización de una 'obra de arte' ha representado la culminación de un proceso de investigación; una gran parte de la rutina de trabajo de los artistas es un trabajo de investigación. Aunque el cambio en el lenguaje del término "creatividad" por "investigación" puede confundir esa parte del sentido común heredada del Romanticismo del siglo XIX, esto es algo fácil de justificar históricamente. La cuestión de si la producción de arte visual constituye investigación no es un problema significativo. La cuestión de fondo para los departamentos de artes visuales ahora es la generalizada incapacidad o renuencia a distinguir claramente entre una obra de arte y una tesis escrita, una tendencia a ocultar o hacer caso omiso de las diferentes especificidades de dos formas distintas de práctica.

Práctica artística audiovisual – ¿un caso excepcional?

Se puede objetar que las artes audiovisuales son un caso excepcional, porque no pueden ser consideradas en los mismos términos que los objetos estáticos como la pintura o la fotografía. Los trabajos audiovisuales, puede argumentarse —cine, vídeo, o cualquier otra forma— están ya discursivamente articulados, no sólo incorporan un lenguaje (como diálogo, voz en off, subtítulos,...) sino que son quasilingüísticos en sus muchas formas. La analogía entre lenguaje y cine, por ejemplo, ha sido explorado con particular rigor en la teoría estructuralista del cine, al menos en el trabajo de Christian Metz. Se puede argumentar que, si las formas audiovisuales son inherentemente discursivas, entonces un argumento intelectual puede equivaler a ser presentado en la forma de cine o vídeo como una forma más de la escritura convencional. Supongamos que los estudiantes en una clase de filosofía tienen como tarea escribir un ensayo crítico en respuesta a un pasaje que seleccionan de Platón. En lugar de un ensayo, una de las estudiantes presenta un DVD que contiene una película que ha hecho. La película muestra a dos mujeres hablando en un interior doméstico: una está planchando, la otra fumando un cigarrillo. Más tarde, la mujer que planchaba aparece maquillándose, mientras sigue conversando con su amiga. Las mujeres hablan de la relación entre la moralidad y el propio interés, y entre las clases dominantes y las subordinadas. El instructor en la clase de filosofía reconoce la conversación como una adaptación del diálogo entre Sócrates y Calicles en el *Gorgias* de Platón. El instructor está a la vez comprometido y entretenido por el vídeo, pero se niega a aceptarlo en lugar del ensayo. La estudiante protesta que su puesta en escena del diálogo socrático en un espacio de trabajo doméstico constituye una crítica feminista al texto de Platón. Ella dice que extrapolando el espacio del *ágora* con el *gynaecaeum* ha expuesto el hecho del protagonismo masculino en el discurso de Platón —ostensiblemente concerniente con absolutas verdades universales son, de hecho, históricamente contingentes. El instructor replica que exponer este hecho no es argumentarlo, aunque el film provocativa y exitosamente sugiere la base de un argumento, no hace el argumento. El ejemplo que acabo de dar no es totalmente hipotético. La película existe, la primera de las tres partes que componen *Nous sommes tous ici Encore* (1997) de Anne-Marie Mieville. La película de Mieville fue recibida de diversas maneras, pero ninguna de las reseñas que he leído la trataba como un comentario filosófico sobre Platón.

En una serie de conversaciones entre Jacques Derrida y Bernard Stiegler, publicadas por primera vez en 1996, Stiegler plantea la cuestión de la evolución de los soportes de conocimiento: desde el libro a hasta los soportes multimedia como el DVD. Los historiadores modernos, por ejemplo, podrán recurrir a materiales de archivo, tales como documentales —¿Por qué no incorporar materiales audio-visuales en la forma final de presentación de su investigación? El debate de esta cuestión lleva a Derrida al problema de la relación de la escritura con los multimedia en el contexto educativo. Recuerda que en el curso de su enseñanza en una universidad de California invitó a los estudiantes en su seminario "proponer un texto sobre un corpus de su elección, en la forma habitual de un *paper*». Dos de los estudiantes presentaron cintas de vídeo que habían hecho en lugar de un documento:

Derrida: «Mi inclinación fue a aceptar esta innovación, ... No [lo] acepté, sin embargo, porque tenía la impresión, al leer o ver su producción, que lo que esperaba de un discurso, de una elaboración teórica, se había resentido en este pasaje a la imagen. Yo no rechazaba la imagen porque era imagen, sino porque había llegado a sustituir eso mismo de una forma un tanto cruda para lo que creo que se podría y debería haber elaborado de una forma más precisa con el discurso o con la escritura. Una difícil negociación. No quería parecer reaccionario y mirando al pasado, al decirles: «No, tienen que enviármelo sobre papel», pero al mismo tiempo, no quería ceder el paso por requerimientos, aparentemente más tradicionales, que sigo sosteniendo. Así que escribí una carta para decirles, en esencia, lo siguiente: «OK. No estoy en contra de esto, en principio, pero su video-cassette debe tener un mayor poder demostrativo, poder teórico, etc, como sería en un buen *paper*. En ese momento, podremos hablar de nuevo».

Stiegler: «Una erudita, si no científica, práctica de la imagen, ... ampliamente extendida en toda la Universidad, ... todavía no existe, pero tendrá que venir».

Derrida: «Hay que impulsarlo, pero siempre que esto no conlleve un excesivo alto precio, siempre que el rigor, la diferenciación, el refinamiento no sufran demasiado como resultado ... Es lo que les dije ... cuando expliqué: “Si su película hubiera estado acompañada —o articulada con— un discurso refinado según las normas que me importan, entonces yo habría sido más receptivo, pero no era la cuestión, lo que me proponen entra en el lugar del discurso, pero no lo sustituye suficientemente”». (FN4)

Una recomendación práctica

Debería haber tres tipos de "grado último" en las artes visuales: doctorado con una "anotación entre paréntesis" en historia y teoría, doctorado con una anotación entre paréntesis en práctica y un grado de Doctor en Bellas Artes.

* El "Doctor (énfasis historia y teoría)" requeriría una tesis comparable en duración y profundidad académica a un doctorado en un departamento de Humanidades, y frecuentemente podría implicar que el estudiante hace el trabajo entre dos departamentos, por ejemplo, entre Artes Visuales y Antropología, o Artes Visuales e Historia. A los efectos de la evaluación, se hace hincapié principalmente en el texto escrito. El objetivo de los trabajos prácticos necesarios para esta medida sería principalmente para establecer un conocimiento de primera mano sobre la técnica y los aspectos formales del tipo de práctica discutido en la tesis —proporcionar un nivel de intimidad con la producción de arte visual que no se puede lograr tradicionalmente en un departamento de Humanidades.

* Para satisfacer los requisitos del "Doctorado (énfasis práctica)" el estudiante debería producir un largo ensayo por escrito —aunque la mitad de la longitud necesaria para el énfasis en historia y teoría— y un importante cuerpo de trabajos prácticos. Para la evaluación debería haber el mismo énfasis en la escritura y el trabajo visual. Varios modelos pueden ser propuestos para una adecuada relación entre los dos, el modelo que he llamado "¿Qué necesito saber?" permite realmente una práctica dirigida de investigación en la que el escrito contextualice el trabajo práctico —ofreciendo perspectivas críticas de la historia de la práctica del arte en cuestión, interrogando críticamente diversas teorías que puedan informar y legitimarlo. La tesis resultante se evaluaría en función de sus méritos independientes, y debe promover argumentos que puedan aplicarse más allá de los confines del trabajo práctico del propio autor. Una "Declaración del artista", no importa cuán larga, no sería aceptable.

* El grado "Doctor en Bellas Artes" (DFA) reuniría los requisitos de estudiantes que deseen seguir trabajando más allá del AMF, aquellos que están interesados en las ideas y aprovechan escritos históricos y teóricos, pero tienen poca aptitud para, o interés en, la construcción de largos argumentos por escrito. A los efectos de la evaluación, se hace hincapié en el trabajo práctico. Para el examen final, estos estudiantes presentan cortos ensayos, notas y bibliografías, en lugar de una tesis estructurada.

A 'bottom line'

Un 'final'

Los estudiantes matriculados en cursos de doctorado de departamentos de artes visuales están obligados a presentar tanto los resultados visuales y escritos de su investigación. Sin embargo, hay gran confusión respecto del status de los componentes del escrito. La más perjudicial es que hay concepciones muy diferentes respecto a la calidad de la argumentación intelectual y el nivel de expresión escrita para que sea aceptable en doctorado - no sólo entre los distintos departamentos, pero entre los diferentes profesores en el mismo departamento. Si el actual estado de cosas sigue, puede socavar la moral del estudiante y la confianza del público en el valor no sólo de la investigación en artes visuales, sino del propio doctorado en general. La universidad se encarga de la formación y la legitimación institucional de aquellos que transmiten conocimiento, análisis crítico y habilidades para la generación venideras. Adoptar la estructura tripartita que he sugerido sería una mínima concesión para la gravedad de esta responsabilidad.

ADDED MATERIAL

Contributor details

Victor Burgin is Millard Professor of Fine Art in the Visual Arts Department, Goldsmiths College, University of London. He has published extensively in the field of the visual arts and his artworks have been exhibited internationally. Contact: Visual Arts Department, Goldsmiths College, University of London, New Cross, London SE14 6NW.

E-mail: v.burgin@gold.ac.uk

Footnotes

1 Albeit my paper was not discussed on that, or any subsequent, occasion.

2 A distinction would be made between the types of knowledge produced -- science offering, in this popular view, sure and certain knowledge; the findings of the humanities seen as perpetually subject to debate.

3 Jack Burnham, 'Art and Technology: The Panacea That Failed', in John Hanhardt, (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, Rochester: Visual Studies Workshop, 1986, p. 243.

4 Jacques Derrida and Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision*, Galilée-INA, 1996, pp. 158-160; [Trans. *Echographies of television*, Polity, 2002, pp. 141-143.]

Suggested Citation

Burgin, V. (2006), 'Thoughts on "research" degrees in visual arts departments', *Journal of Media Practice* 7: 2, pp. 101-108, doi: 10.1386/jmpr.7.2.101/1