

González es una publicación del Departamento de Arte / González publicará textos y colaboraciones con remitente de cuentas "uniandes.edu.co" y bajo el crédito de la persona que los envía. En caso de que sean enviados por miembros de la universidad ya graduados, profesores retirados y otros entes que no tengan este tipo de cuentas de correo se verificará su vinculación o estimará su pertinencia / En los textos donde se haga mención explícita a una persona del Departamento de Arte, o a miembros o dependencias de la universidad, se enviará copia de ese correo a los sujetos en cuestión con el fin de ofrecer la posibilidad de una contracrítica en el próximo número de González / González publica lo que se quiera hacer público, todo lo que quepa en esta hoja de papel. Esta hoja circula por impreso y por correo en cada semana del periodo académico.

ENVIADO POR
Lucas Ospina

Personas en situación de Departamento de Arte,
comparto las primeras tres partes del ensayo *Una pedagogía disonante* del artista Pablo Helguera recién publicado en su sitio Beautiful Eccentrics el 27 de agosto > <https://pablohelguera.substack.com>
La partes que siguen serán publicadas en los próximos González.

Una pedagogía disonante

*El conocimiento artístico y los usos de la incertidumbre
(en siete movimientos)*

por Pablo Helguera

NOTA

Con el inicio del otoño y el ambiente de vuelta a la escuela está el aire, pensé en compartir un texto sobre pedagogía, un poco más especializado de lo habitual, pero espero que pueda ser igualmente útil para los no especialistas. La frase “pedagogía disonante” ha aparecido en la literatura educativa para describir pedagogías que producen incomodidad, desafían supuestos establecidos o perturban las normas disciplinarias. Aquí la uso en un sentido más específicamente artístico: para describir la fricción productiva entre el conocimiento adquirido y aquello que una práctica aún no ha aprendido a reconocer.

Esta semana recordé una serie de conciertos que el compositor David Lang organizó en el MoMA en 2013, en relación con la exposición *Inventing Abstraction*. Lang pensó que sería interesante presentar y contrastar dos tradiciones estéticas en la música moderna/contemporánea: la disonancia (de Schoenberg a Morton Feldman) y la consonancia (de Debussy a Steve Reich). Me encantaron esos eventos y, en particular, la utilidad de ese contraste. Esta semana pensé que podrían ser útiles para entender la relación entre educación y arte. Aquí hay un intento de ordenar esto, como una composición en siete movimientos.

1. El artista que sabía demasiado

Cuando era estudiante de arte, tenía dos amigos tan apasionados por el arte como yo. Uno estaba fascinado por el teatro y quería ser actor; el otro estaba dedicado al cine y aspiraba

a ser director. Ambos estudiaban sus disciplinas elegidas de manera obsesiva. Mi amigo teatral disertaba sobre Stanislavski y Grotowski; el otro pasaba sus días viendo películas y sumergiéndose en la historia y la teoría del cine.

Sin embargo, cuando llegaba el momento de practicar sus oficios, ambos eran asombrosamente malos en ellos. Mi amigo teatral estaba tan visiblemente preocupado por la idea de actuar que sus actuaciones se volvían caricaturescas y cómicas sin querer. El aspirante a cineasta producía películas amateur pobladas por personajes que parecían carecer de humanidad. Ambos podían describir sus disciplinas con elocuencia, pero ninguno podía habitarlas.

Se podría llamar a esto la “brecha entre conocimiento y acción”, pero su dificultad implicaba algo más que una incapacidad para traducir ideas en práctica. Cada uno parecía llevar un director interno que monitoreaba continuamente si el trabajo se correspondía con lo que los libros de texto habían prescrito. En lugar de atender a las condiciones reales de una actuación (a otro actor, a un personaje, a una cámara, a un gesto o a un público), parecían preocupados por ilustrar e implementar las ideas dentro de sus cabezas. El conocimiento había dejado de apoyar el trabajo y había comenzado a superarlo.

Sus dificultades me hicieron preguntarme si saber más sobre una actividad puede, a veces, disminuir la capacidad para realizarla. Aquellos que comienzan haciendo a menudo adquieren una relación corporal con su práctica antes de aprender a explicarla. La teoría puede entonces ayudarles

a reconocer, refinar, cuestionar o transformar lo que ya han comenzado a descubrir. Pero cuando la teoría llega demasiado pronto, o con demasiada autoridad, puede volver al practicante cohibido antes de que la práctica haya tenido la oportunidad de volverse completamente suya.

Aprender un idioma ofrece una analogía útil. Un niño encuentra primero el lenguaje como sonido, ritmo, imitación, deseo y necesidad. Solo más tarde aprende a leer, escribir y entender sus reglas gramaticales. La gramática no crea el impulso original para hablar; codifica una capacidad ya adquirida mediante el uso. Imagínense, en cambio, exigir al niño que domine la sintaxis antes de permitirle pronunciar una oración.

El problema, entonces, no es el conocimiento en sí, ni es simplemente si la teoría viene antes o después de la práctica. Es lo que sucede cuando el conocimiento comienza a dictar lo que se le permite descubrir a la práctica. ¿Cómo podemos aprender la historia, los métodos y los valores de una disciplina sin quedar prisioneros de su repetición derivativa? ¿Cómo puede el conocimiento profundizar una práctica sin predeeterminarla?

2. Cuando el conocimiento se convierte en inercia

La investigación artística contiene una paradoja básica. Trabajar sin ningún conocimiento de lo que se ha hecho antes corre el riesgo de producir un arte ingenuo o derivativo. Sin embargo, cuanto más se estudian los precedentes, se consideran las implicaciones éticas y representacionales, y se preocupa uno por la legibilidad, la traducción, el contexto y la recepción, más la investigación puede producir un tipo de ansiedad por el rendimiento. Convierte al artista en el crítico prematuro de una obra que aún no existe.

El problema se vuelve más intratable a medida que la investigación se profundiza. Cada nuevo descubrimiento revela complejidades adicionales: otro precedente histórico, otra complicación ética, otro artista que ya ha abordado el tema con mayores recursos o sofisticación. Lo que comenzó como un esfuerzo por preparar el terreno para la creación, eleva gradualmente el umbral para comenzar. La obra imaginada debe ahora responder a cada pregunta descubierta por la investigación, evitar cada fracaso conocido y estar a la altura de cada precedente relevante. Paradójicamente, cuanto más preparado se siente el artista, menos preparado se siente.

Este fue otro aspecto de la situación de mi amigo cineasta. Nunca quiso entrar en la industria cinematográfica como un humilde editor, guionista, ingeniero de sonido, o en cualquiera de los otros roles a través de los cuales podría haber adquirido experiencia práctica, unirse a una comunidad de colaboradores y ascender en la jerarquía. Quería entrar en la cima, como director, y solo bajo condiciones adecuadas para las películas que imaginaba. Dado que esas condiciones eran extremadamente difíciles de alcanzar, permaneció aislado del mismo mundo al que deseaba entrar. Su conocimiento de lo que requería la realización cinematográfica sería haber hecho

que cada punto de entrada disponible pareciera insuficiente. La aspiración se convirtió en aplazamiento; la preparación, en inercia.

El conocimiento se vuelve opresivo cuando comienza a editar el trabajo antes de que el trabajo haya tenido la oportunidad de hablar.

3. El artista investigado

En una conferencia que di recientemente en Canadá, una pareja de artistas se me acercó para hablar sobre su investigación. Ambos eran candidatos a doctorado en arte y describieron lo atascados que se habían vuelto en el proceso de investigación. Estaba cansado y quizás un poco irritable, y un comentario muy poco característico escapó de mis labios: “¿Pero no deberían dejar de investigar y hacer arte en su lugar?” No supieron cómo responder. La investigación se había convertido en una realidad tan dominante para ellos que la idea de producir arte realmente parecía una reflexión tardía e inesperada.

El intercambio reveló una de las trampas de la investigación artística. Soy un disco rayado con mis estudiantes, instándoles continuamente a entender la genealogía de las ideas que persiguen. Dios no permita que establezcan una escuela alternativa sin mirar a Joseph Beuys, emprendan una actuación de resistencia de un año sin encontrar a Tehching Hsieh, o comiencen a hacer pinturas monocromas azules como si Yves Klein nunca hubiera existido. La ignorancia histórica no garantiza la originalidad; más a menudo, produce una repetición inconsciente de algo ya logrado con mayor fuerza.

La diferencia está entre la investigación generativa y la defensiva. La investigación defensiva comienza con la necesidad de legitimidad. Confirma una premisa establecida, ilustra ideas existentes y ofrece citas; su elaborado empaque a menudo oculta una cierta incertidumbre. La investigación generativa, por el contrario, comienza con la curiosidad. Admite la incertidumbre, se arriesga a desafiar una premisa establecida y, lo más importante, no se deja disuadir por lo que aún no puede explicar. Sus resultados pueden ser crudos, incluso salvajes. El trabajo producido a través de la investigación defensiva a menudo está perfectamente encuadrado y muy maquillado.

La distinción fundamental es que la investigación generativa, que suele ser intuitiva, reconoce que puede no saber la respuesta y, a veces, ni siquiera sabe aún la pregunta que está haciendo. La investigación defensiva puede estar llena de inteligencia, referencias y rigor metodológico. Su limitación no es que no signifique nada, sino que ya sabe lo que todo debe significar.

El problema no es la investigación artística, sino lo que sucede cuando la investigación olvida que comenzó en la incertidumbre.

Continuará...