

Portafolio y suplemento

Dieter Lesage

En los primeros años del denominado Proceso de Bolonia, que arrancó en 1999 con la Declaración de Bolonia suscrita por los ministros europeos de Educación, se puso un interés primordial en la introducción de los ciclos de grado y de máster en las instituciones de educación superior de todos los países participantes de Europa.¹ Una de las razones oficialmente aducidas para poner en marcha el Plan Bolonia fue la muy heterogénea organización de la educación superior en los distintos países europeos, por estar estructurada de maneras muy diversas en cada uno de los países. No solo existían casi tantos títulos universitarios como países, sino que había también diferencias considerables en el volumen de trabajo exigido para cursar estudios similares en países distintos. Con el fin de fomentar la movilidad transnacional de estudiantes, profesores, investigadores y personal académico por toda Europa, parecía necesaria una estructura básica y común para todos los cursos de

¹ Este texto reelabora algunos puntos tratados en mi ensayo «The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate In the Arts», publicado en *e-flux journal*, núm. 4 (marzo de 2009). También debe mucho a la conversación y el debate suscitados tras mi intervención en el Y-Institut für Transdisziplinarität de la Hochschule der Künste, en Berna, Suiza, el 23 de septiembre de 2009, y a la charla que, con Ina Wudtke, ofrecimos en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass., Estados Unidos, el 3 de noviembre de 2009. Quisiera dar las gracias a los profesores Ute Meta Bauer y Florian Dombois, y al doctor Yebooa Ofofu, así como a los participantes en ambos debates, por sus estimulantes comentarios y preguntas.

educación superior, una estructura que permitiera la equivalencia, aceptabilidad y validez transnacional de los títulos universitarios. Esto, decían, permitiría a los universitarios que tengan un título obtenido en Suecia o en Finlandia solicitar un puesto de trabajo en Francia. Permitiría a los estudiantes que tengan un grado en España continuar sus estudios de máster en Holanda. Permitiría a quienes tengan un máster en Italia solicitar una beca para cursar estudios de doctorado en el Reino Unido. Se dijo incluso que la movilidad transnacional llegaría a ser parte integral del recorrido universitario de un estudiante europeo, de acuerdo con el lema que dice «el grado en casa, el máster en el extranjero»: tras la obtención del grado en su país natal, el estudiante europeo típico dejaría su país al menos durante un año para obtener un máster en otro país.² Por medio de una filosofía consistente en fomentar la movilidad, el Plan Bolonia se presentó como una herramienta para la mejora de las relaciones internacionales y para el fortalecimiento del entendimiento intercultural. En la elección de la nomenclatura de los títulos, llamados «grado» y «máster» para designar los dos primeros ciclos de los estudios universitarios en toda Europa, la educación superior europea también quiso adaptarse de manera evidente a la estructura existente en la educación superior anglo-americana. Los políticos europeos debieron de pensar que la mejor manera de que Europa se convirtiera en 2010 en la mayor economía del saber del mundo entero, tal como exigen las demandas de la llamada Estrategia de Lisboa, consistía en imitar algunos de los rasgos característicos de su principal competidor.

Con el sociólogo alemán Richard Münch, y en contra del discurso de movilidad y multiculturalismo que promociona el Plan Bolonia, defendemos la idea de que el Plan Bolonia se ha

² Véase, por ejemplo, Klaus Jung: «Was fordert Kunsthochschulen heraus?», en Annette Hollywood y Barbara Wille (eds.): *Who is afraid of master of arts?* Berlín: IGBK, 2007, pp. 36-37.

puesto en marcha ante todo para ponerse al servicio de los intereses capitalistas, y no en aras de las necesidades intrínsecamente académicas o científicas.³ Sin embargo, también creemos que es posible redirigir el Plan Bolonia para alejarlo de los intereses capitalistas. Si Karl Marx afirmó que el capitalismo era mejor que el feudalismo, si Antonio Negri y Michael Hardt, en su bestseller comunista a nivel mundial, publicado por Harvard University Press, afirmaron que el Imperio es mejor que la nación estado, nosotros sostenemos que el «capitalismo académico» de Bolonia, como lo llama Richard Münch, es mejor que el anterior feudalismo académico de Europa.⁴ Cuando afirmamos —de una manera intencionalmente tan provocadora como la «defensa» que hizo Marx del capitalismo— que el capitalismo académico de Bolonia es mejor que el feudalismo académico anterior a Bolonia, consideramos Bolonia como una máquina que destruye las estructuras educativas nacionales e idiosincráticas que no necesariamente están al servicio de los intereses ni de los estudiantes, ni de los profesores, ni de los investigadores. Es cierto que el Plan Bolonia establece una especie de Imperio académico, constituido por una red transnacional y creciente de instituciones académicas. No obstante, la mejor manera de derrotar a Bolonia consiste en permitir que se establezca el plan. La movilidad transnacional de estudiantes, profesores e investigadores que desde hace unos años se encuentran en situaciones similares, y a los que la jerga de Bolonia ha proporcionado todo un vocabulario con el cual comparten sus experiencias más allá de las fronteras nacionales, puede en un momento u otro cambiar la orientación y el rumbo capitalistas del Plan Bolonia.

³ Véase Richard Münch: *Globale Eliten, lokale Autoritäten. Bildung und Wissenschaft unter dem Regime von PISA*, McKinsey & Co. Frankfurt: Suhrkamp, 2009.

⁴ Véase Antonio Negri y Michael Hardt: *Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000. Edición en castellano: *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2005.

De hecho, la presión de las asociaciones estudiantiles transnacionales ya ha sido eficaz en su intento por lograr que los políticos europeos encargados de regular la educación superior hayan decidido aplicar el Plan⁵ dotándolo de un mayor carácter social.

Con la reunión del grupo de seguimiento de Bolonia celebrada en 2003 en Berlín, el tercer ciclo, conducente al doctorado, pasó a ser una prioridad en la política europea de educación superior. Con la creciente atención del Plan Bolonia al tercer ciclo, también apareció la idea de un doctorado en artes. Parecía lógico que los estudios de arte también se conformaran a la estructura de los ciclos de grado y máster; parecía necesario crear un tercer ciclo de estudios de arte con el fin de obtener un doctorado en artes. En efecto, en 2003, y en la mayoría de los países europeos, el doctorado en artes aún no existía. En los años siguientes, las instituciones académicas de muchos países europeos decidieron establecer dicho doctorado. Entretanto, el doctorado en artes ha sido objeto de acaloradas discusiones.⁶ En primer lugar, existe la cuestión existencial que muchas personas se formulan: ¿por qué va a haber un doctorado en artes, en vez de no haber nada? ¿No estábamos contentos tal como esta-

⁵ Para conocer una versión muy distinta de nuestro argumento, véase mi ensayo titulado «Who's Afraid of Artistic Research?», en Dieter Lesage y Kathrin Busch (eds.): *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bolonia Process*. Amberes: MuHKA, 2007, pp. 84-93.

⁶ Para ser aceptado como país participante en el Plan Bolonia, un Estado no tiene por qué ser miembro de la Unión Europea. Según la Declaración de Berlín del 19 de septiembre de 2003, todos los países europeos que suscribieron el Convenio Cultural Europeo, acepten las premisas básicas de la Declaración de Bolonia y hagan los esfuerzos necesarios para aplicar el Plan a escala nacional, se convertirán en países participantes en el Plan Bolonia. El número de países que en la actualidad participan en el Plan Bolonia es de cuarenta y seis. San Marino y Mónaco, dos países que firmaron el Convenio Cultural Europeo, no participan en el Plan Bolonia por falta de instituciones de educación superior.

ban las cosas? No es ningún secreto que mucha gente no ve ni la necesidad socioeconómica ni la relevancia artística del doctorado en artes. Existe una oposición acérrima a esta idea por parte de personas que trabajan en la educación superior artística, en universidades y en el campo mismo de las artes, al menos en la medida en que todavía tiene sentido trazar una distinción taxativa entre educación superior en las artes, universidades y el campo mismo de las artes. En segundo lugar, cuando uno acepta la posibilidad de un doctorado en artes, existe la cuestión formal de la forma que debería tomar ese doctorado en artes. De hecho, una defensa del doctorado en artes no es más que la condición institucional de posibilidad para la defensa de un doctorado en artes. Un doctorado en artes siempre será defendible de acuerdo con un determinado concepto del doctorado en artes, planteado de acuerdo con reglas que previamente se hayan defendido dentro de la universidad o facultad o comité o consejo responsable. A decir verdad, esta última clase de defensa podría terminar por ser tan agotadora como la defensa de un doctorado como tal. Seguirá exigiendo una gran cantidad de esfuerzos con el fin de establecer que el doctorado en artes reúna los requisitos y expectativas artísticos, en vez de conformarse con los meramente académicos.

Así pues, en primer lugar está la cuestión existencial, es decir, la de si debe existir un doctorado en artes. En contra de las voces que se oponen a un doctorado en artes como tal, aquí quisiéramos defender la idea de un doctorado en artes. Nuestra creencia en la legitimidad del doctorado en artes como tercer ciclo de una educación superior en artes, análogo al tercer ciclo de los cursos de ciencias, se basa en nuestra consideración del artista como investigador por derecho propio. En un sentido muy elemental, retratar al artista como investigador es una vía como tantas otras de problematizar la comprensión popular del arte, aún hoy muy extendida, dándole tintes puramente irreflexivos, espontáneos, intuitivos, etc. Esto no debería hacernos pensar que la intuición o la espontaneidad no sean constituyentes de la investigación,

ya sea esta científica o artística. Antes bien, debería recordarnos el hecho de que los momentos decisivos de la intuición que puedan conducir a descubrimientos científicos y creaciones artísticas únicamente sobrevienen en un horizonte temporal muy amplio, de tiempo empleado en una reflexión cuidada, una investigación paciente y una experimentación rigurosa. No cabe duda de que los destellos de intuición, los momentos de visión, o como se les quiera llamar, pueden conducir de tarde en tarde a una deslumbrante aceleración de los procesos artísticos o científicos. Es comprensible que el carácter espectacular de esos momentos capte la imaginación de los extraños en mayor medida que los aburridos rituales de la profesión artística o científica que acaso vienen a interrumpir, pero tampoco cabe la menor duda de que una fijación popular en esa clase de momentos, al margen de lo constitutivos e importantes que puedan ser, ha desembocado en un retrato considerablemente distorsionado del artista, así como del científico, en la imaginación popular. Podría darse el caso de que, en lo referente al artista, la hegemonía de esta concepción errónea y popular explique por qué hasta hace pocos años el doctorado en artes parecía una estupidez. De hecho, parecía incompatible una visión a largo plazo —que es a fin de cuentas lo que es el doctorado en su abstracción— con la idea del arte como acto irreflexivo, espontáneo, intuitivo, etc. Todavía hoy existe el desafío político real de dar a los artistas el tiempo que necesitan: la mayoría de las personas parecen pensar que dar tiempo a los artistas no puede suponer nada más que permitirles que pasen aún más tiempo en los bares.

Nuestra concepción del artista como investigador no es una definición que intentemos imponer al artista, sino que es más bien la forma en que muchos artistas se han descrito a lo largo de los últimos cincuenta años, sea implícita o explícitamente. Durante las últimas cinco décadas, los artistas han descrito sus obras como algo que entrañaba una exploración de tal o cual campo, o como una investigación propiamente dicha de tal o cual cosa, incluso hasta el extremo de argumentar que la explo-

ración o el proceso de investigación en cuanto tales eran artísticamente mucho más importantes que el resultado final, que podía producirse en forma de performances, exposiciones u obras de arte más convencionales. Para quienes saben —y todos lo sabemos— cuán severa es la presión a la que están sometidos los investigadores hoy en día, obligados a producir y mostrar resultados, podría ser un tanto irónico recordar que la definición que de sí mismos daban los artistas como investigadores iba por lo general acompañada de una fuerte oposición a las tendencias a evaluar la utilidad de las subvenciones artísticas por medio de la evaluación de las producciones.⁷ Es como si los artistas hubieran tenido que pensar que la imagen del investigador sería de utilidad a la hora de explicar que el arte ante todo es un proceso de reflexión, de interrogación, de pensamiento, que no tiene mucho que ver con la producción eventual que se siga del mismo. La definición que el propio artista da de sí investigador podría estar alimentada por una imagen romántica del investigador, que, completamente despojado de todo interés material, tiene todo el tiempo del mundo para lidiar con problemas o cuestiones en aras solo de la disputa intelectual y de los pequeños placeres intrínsecos que concurren con ella. Huelga decir que, en tanto investigador o persona que conoce el estado real y nada romántico de la investigación hoy en día, uno podría hallar un cínico placer en desenmascarar la pobre ingenuidad del artista que aún sigue creyendo que los investigadores ante todo se mueven por un interés intrínseco en las cuestiones y problemas de los que se ocupan. De todos modos, también podría uno adoptar una actitud muy distinta, consistente en agradecer que los artistas, por medio de la definición ingenua

⁷ Sobre la cuestión de la medición de la producción de investigaciones artísticas, véase mi ensayo «Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output», en *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 2, núm. 2 (primavera de 2009). [Revista en línea: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>.]

y pre-neoliberal que ofrecen de sí mismos como investigadores, hayan intentado en realidad salvar la idea del investigador autónomo. En esta misma vena, la institución del doctorado en artes podría ser muy bienvenida y aplaudida por ser una oportunidad increíble para reinstaurar en las academias y en las universidades un espacio de reflexión autónoma, que parece estar amenazado, si es que no se ha perdido ya, en los departamentos de ciencias de muchas universidades, en donde se supone que los científicos suscriben la idea de que solo son buenos científicos si son capaces de desarrollar una idea que se pueda valorar y comercializar una vez convertida en producto de mercado, idealmente por medio de empresas derivadas, que estarán encantadas de acoger a los científicos en calidad de miembros bien pagados de su junta directiva. A nuestro entender, el doctorado en artes ha de defenderse como espacio de autonomía dentro de una institución cuya autonomía se encuentra gravemente amenazada. Retratar al artista como investigador no es nada más, aunque sobre todo no es nada menos, que una súplica para dar al artista el tiempo improductivo que necesita para llegar a ser productivo de una forma innovadora. La producción innovadora solo puede emerger dentro de un amplio horizonte temporal.

En segundo lugar se encuentra la cuestión formal de la forma que debiera tener el doctorado en artes. Aunque los académicos implicados en el establecimiento de las normas para el doctorado en artes prestaron cierta atención a la exigencia de que el nuevo doctorado respetase la especificidad de una educación artística —hasta el punto que aceptaron la idea de que los artistas presenten un portafolio con su obra como credenciales del doctorado—, la mayoría defendió férreamente la idea de que un doctorado en artes sería inconcebible sin un suplemento escrito. A resultas de ello, el formato del nuevo doctorado requiere ante todo y al mismo tiempo tanto un portafolio artístico como un «suplemento escrito». La insistencia de los académicos sobre la obligación de producir un suplemento por escrito parece revelar una falta de confianza, ya sea en la capacidad

que tienen las artes de hablar con sentido, de una forma compleja y crítica en el medio que hayan escogido, ya sea en su propia capacidad de emitir juicios sólidos sobre el significado, la complejidad y los aspectos críticos de la producción artística en cuanto tal. Lo que ahora podría suceder y de hecho está sucediendo es que, debido al cumplimiento del formato del doctorado clásico, los miembros de un tribunal que otorgue un doctorado en artes basarán sus valoraciones sobre todo en la lectura del suplemento escrito, como si este fuese el doctorado en sí, al tiempo que se sentirán tentados de considerar el portafolio artístico como su mera ilustración suplementaria. A raíz de todo ello, lo que ha ocurrido es que los historiadores del arte con formación académica y con una afición por la fotografía han podido obtener un doctorado en artes, tan solo porque tienen la educación académica suficiente para producir un suplemento textual académicamente válido con el que acompañar un portafolio de obras fotográficas de dudosa calidad que el tribunal se niega a juzgar por sí mismas, puesto que sería demasiado subjetivo, al mismo tiempo que un músico de categoría mundial tuvo ciertas complicaciones formales con su doctorado en artes porque en el suplemento textual que añadió a los dos centenares de CDs con los que documentó su obra de intérprete, que constituían su portafolio, no hacía referencia a la literatura musicológica existente tal como mandan los usos académicos.

Para evitar esta clase de aberraciones, la evaluación de un doctorado en artes debería ceñirse a la capacidad que tenga el estudiante de doctorado para hablar en el medio de su elección. Y si ese medio es el cine, o el vídeo, o la pintura, o la escultura, o el sonido, o si el estudiante de doctorado desea mezclar diversos medios, obviamente hará falta que el tribunal disponga de formas de leer, de interpretar y de discutir muy distintas de las que exige un texto de corte académico. Imponer un medio al artista equivale a no reconocer que el artista es un artista. Un artista que desee obtener un doctorado en artes debería recibir

entera libertad académica para elegir el medio que prefiera. Incluso en tal caso sería posible que escogiera el texto tal como ordinariamente lo entendemos, por ser el medio más adecuado de cara a sus intenciones artísticas.

Últimamente, algunos de los que defienden que un doctorado en artes no debería constar solamente de un portafolio artístico, sino también de un suplemento textual, han intentado salvar su tesis aduciendo que ese suplemento textual no debiera lógicamente adoptar una forma a la fuerza académica. Como hablamos de un doctorado en artes, deberíamos adoptar una actitud pluralista hacia el requisito de un texto como suplemento al portafolio artístico, en tanto parte del doctorado en artes, e imaginar fácilmente que los suplementos textuales adquieren una forma muy artística. Mientras tenga una apariencia de texto, podría ser un texto literario, un diario, tal vez incluso una obra teatral o una serie de poemas. Los artistas que quieran defender una tesis de doctorado en artes no tendrían por qué aterrorizarse ante el requisito de escribir un texto en formato académico. Podría ser también un texto artístico.

Mientras tratan de salvar el requisito del suplemento textual, sus defensores en realidad dan buena prueba de que dicho requisito nunca ha sido nada más que una forma de conformismo burocrático. Al principio se nos dijo que la exigencia de un suplemento textual vino desencadenada por el temor a que fuese imposible juzgar objetivamente un portafolio artístico, no porque sea un portafolio, sino porque es artístico. Por consiguiente, era necesario un suplemento textual que se pudiera juzgar con mayor facilidad, porque sería algo más ordenado y detallado. Pero si ahora ese suplemento también es de índole artística, el problema estriba en precisar por qué se cree que será más fácil de juzgar un suplemento textual artístico que un portafolio artístico. La idea parece consistir en que la producción artística solo se puede juzgar adecuadamente si existe alguna forma de texto, académico o no, que lo suplemente. Por eso se

nos induce a pensar que necesitamos alguna forma de texto con el fin de descifrar la obra artística que propone el artista deseoso de ser doctor en artes, con el fin de saber si esa obra merece de hecho el título de doctorado en artes.

Los defensores del suplemento textual como parte indispensable del formato del doctorado en artes prefieren considerarse personas que adoptan un enfoque más intelectual en lo que a las artes se refiere. Por extraño que sea, esas personas cultivan una noción del texto que está completamente al margen de las principales reflexiones intelectuales sobre el texto. La principal contribución de la filosofía del texto en las últimas cinco décadas ha sido y sigue siendo la filosofía de Jacques Derrida, y a mí me da la sensación de que los defensores del suplemento textual como parte necesaria del doctorado en artes no han entendido ni una palabra de su filosofía. Es bastante interesante señalar que la filosofía del texto de Derrida nació de hecho de una reflexión pragmática sobre cómo escribir... una tesis doctoral. De hecho, la lucha de Derrida con toda esta cuestión comenzó en Massachusetts.

En efecto, en el curso 1956-1957, un joven filósofo francés que acababa de obtener la *agrégation* en la École normale supérieure de París viajó por primera vez a Estados Unidos y pasó un año en Cambridge con una beca para estudiar en la Universidad de Harvard. Al comentar —siempre muy sucintamente— el año de Jacques Derrida en Massachusetts, muchos de sus biógrafos le atribuyen un status que suena un tanto extraño, el de «auditor especial» en la Universidad de Harvard. La Universidad de Harvard puede ciertamente tener una reputación un tanto empresarial que, por fortuna solo en medida muy limitada, ha sido deconstruida con la crisis financiera del pasado año, pero Derrida, cuando viajó a Harvard, no se dedicó a verificar las cuentas, que es lo que suele hacer un «auditor», y de manera especial un «auditor especial». Según ha escrito Geoffrey Bennington en *Derridabase*, Derrida viajó a Massachusetts para documentarse en los archivos microfilmados de los manuscritos

inéditos de Husserl, o al menos ése fue su «pretexto».⁸ En la Universidad de Harvard, donde según se informa en su página web el status de «auditor especial» es desconocido, Derrida fue en realidad un «estudiante especial», cosa que, de hecho, no tiene nada de especial. Significa que fue un estudiante no de licenciatura, matriculado no para obtener un título. La constante mención de Derrida en todas las biografías anglófonas como poseedor de un status «auditor especial» en la Universidad de Harvard en 1957, por irónico que pueda parecer, se debe muy probablemente a un error de traducción transatlántica. En las instituciones francesas de educación superior, a un «estudiante especial» se le llama en ocasiones «auditeur». El término está tomado del latín «audire», que significa «oír». Los «auditeurs» son «estudiantes especiales», o estudiantes que son especiales en el sentido de tener autorización para asistir a las clases y conferencias de la universidad para poder oírlas, aunque no se le examinará sobre el contenido de las mismas. Implícitamente, el término «auditeur», u oyente, también indica que no es deseable que los «estudiantes especiales» formulen preguntas, porque eso significaría que no solo escuchan, sino que también hablan. Al «auditeur» no se le permite acumular créditos para la obtención de un título, y por tanto no se supone que haya de producir nada. El «auditeur» es el estudiante convertido en mero receptor, e incluso receptáculo, del «input». «Idealmente», el «auditeur» ni siquiera produce el grado cero de la producción que podría ser una pregunta. En Boston, sin embargo, Derrida no es tan solo un «auditeur», sino que es un «auditor especial». Es un «auditor» que formula preguntas, aunque solo sea para sí mismo. Para él, la cuestión más urgente en aquella época no fue otra que la escritura de una tesis doctoral en filosofía. Por medio de su lectura de James Joyce y del estudio de Edmund Husserl en Massachusetts, Jacques Derrida, francés y «auditor

⁸ Véase Geoffrey Bennington y Jacques Derrida: *Jacques Derrida*. París: Seuil, 1991, p. 303.

especial», quiso fijar el tema, pero también la forma de la tesis doctoral que tenía previsto escribir cuando volviera a Francia.

En Francia, a un «estudiante especial» también se le llama *étudiant libre*, que es lo que yo fui cuando entre 1988 y 1990 estudié en París, en la École des hautes études en sciences sociales, asistiendo a los cursos impartidos por Jacques Derrida, a la vez que intentaba fijar el tema de la tesis doctoral que tenía la aspiración de escribir, y que a la sazón terminó por ser una lectura deconstruccionista de la filosofía de otro genio, que cuando era muy joven llegó a Cambridge, Massachusetts, tan solo al año siguiente de que se fuera Derrida: Saul Kripke. En mi tesis doctoral, Derrida y Kripke, que comparten un interés filosófico por los nombres propios, aunque de signo muy distinto, habían de tener el encuentro que no tuvieron en el Boston de los años cincuenta. Kripke, que siendo estudiante en Harvard impartió un curso de licenciatura en el MIT, dejaría Cambridge con el título de licenciado en Matemáticas, aunque aparentemente nunca se tomó la molestia de sacar el doctorado, si bien llegó a ser uno de los profesores de filosofía más famosos de Estados Unidos. Derrida, por el contrario, sí se tomó la molestia de obtener el doctorado, aunque tuvo que mantener una lucha tremenda con todas las cuestiones filosóficas concomitantes con el proyecto de escribir una tesis doctoral. Para Derrida, como filósofo, era inconcebible escribir una tesis filosófica sin hacerse una pregunta elemental: «¿qué es escribir?» A Derrida, el proyecto de escribir una tesis doctoral lo llevó a sostener una lucha intelectual impresionante con la cuestión de la escritura. Mientras Saul Aron Kripke se convirtió en uno de los académicos más extravagantes de estos tiempos que corren, marcados por el signo del «publica o perece», por haber publicado muy poco y no haber «escrito» siquiera su libro más famoso, *Naming and Necessity*, que se basa en las transcripciones hechas por sus estudiantes y colegas a partir de sus clases en parte improvisadas, Jackie Elie Derrida se resistió por igual, a su manera, a los criterios y a las expectativas académicas más tradicionales en lo

tocante a la escritura.⁹ Solo en 1980, a los cincuenta años de edad, Jacques Derrida obtuvo el llamado *doctorat d'État*, un tipo especial de doctorado, que hasta 1985 era posible obtener en Francia no sobre la base de una tesis doctoral convencional, sino sobre la base de la propia... «obra». En efecto, para su *doctorat d'État*, Derrida presentó y defendió —mediante un largo examen oral ante un tribunal— tres libros que de un modo u otro tratan sobre la cuestión de la escritura. En cierto modo, se puede decir que el doctorado de Derrida meramente consistió en un portafolio filosófico sin suplemento académico. Una de las principales razones de que así fuera es que Derrida sencillamente no podía aceptar que un doctorado tradicional en filosofía no tuviera que reflejar en el modo en que estaba escrito un pensamiento fundamental sobre la cuestión de la escritura.

La filosofía derridiana de la escritura, tal como la ha desarrollado en los libros que constituyeron el portafolio finalmente presentado en su doctorado, es muy útil a la hora de comentar el sentido o el sinsentido que tiene el formato del doctorado en artes. La idea de que un portafolio artístico deba tener el suplemento de un texto con el fin de obtener un sentido que pueda discutirse intersubjetivamente es un craso error, por cuanto no entiende que el portafolio artístico en sí mismo es ya siempre un texto. Esto es consecuencia del famoso *dictum* derridiano, según el cual «il n'y a pas de hors-texte», es decir, no hay fuera del texto. Un malentendido firmemente establecido y bastante ridículo sobre su filosofía consiste en señalar que no hay nada más que el texto, lo cual equivaldría a decir que Derrida ha afirmado que no existe mundo exterior. La idea derridiana de que no hay nada salvo el texto significa que el mundo exterior también es texto en sí mismo. No es que el texto lo sea todo, sino que todo es texto. En una entrevista que apare-

⁹ Derrida describió con gran belleza esta lucha en la presentación de su doctorado. Véase Jacques Derrida: «Ponctuations: le temps de la thèse», en *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 1991, pp. 439-459.

ce al final de un libro en el que comenta la filosofía del lenguaje de J. L. Austin y de John Searle entre otros, Derrida ha dicho, enojado por el modo en que algunos filósofos norteamericanos han querido ridiculizar su filosofía tachándola de absurda forma de escepticismo, que «quise recordar que el concepto de texto que propongo no se limita ni a lo gráfico, ni al libro, ni siquiera al discurso, y menos aún a la esfera semántica, representacional, simbólica, ideal o ideológica. Lo que llamo “texto” entraña todas las estructuras llamadas “reales”, “económicas”, “históricas”, “socio-institucionales”; en una palabra, todos los referentes posibles. Otra forma de recordar una vez más que “no hay nada fuera del texto”... Significa que todos los referentes, toda la realidad, tienen la estructura de un rasgo diferencial, y que no es posible hacer referencia a esa “realidad” si no es en una experiencia interpretativa. Esta última no propone sentido y tampoco lo asume, salvo en un movimiento de referencialidad diferencial».¹⁰ Así pues, un portafolio que sea una selección de obras de arte es siempre, definitivamente, un texto en sí mismo. A decir verdad, un portafolio será muy probablemente una presentación y/o una documentación de las obras de arte, y no las propias obras de arte, lo cual significa que es, en tanto presentación o documentación, algo que media diferencialmente y que refleja las obras de arte, y que ese texto, en el sentido estricto del término, ya forma parte de él. El portafolio artístico en tanto forma de documentación y representación ya habla de la obra, en vez de ser la obra en sí. Al mismo tiempo, es también la obra que ha realizado el artista, una obra artística que representa y documenta otras obras artísticas del autor. El portafolio en sí mismo ha de tener la calificación de texto, en el sentido estricto y en el sentido ampliado del término.

Si el texto que suplementa el portafolio artístico no necesita ser «académico» en el caso del doctorado en artes, resulta difícil

¹⁰ Jacques Derrida: *Limited Inc.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988, p. 148.

cil entender el requisito de que el texto artístico que es el portafolio artístico deba tener por suplemento un texto que pueda ser artístico. Parece como si se pretendiera establecer una carencia estructural en el doctorado en artes: nunca será adecuado, nunca será suficiente. De hecho, este parece ser en efecto el sentimiento de los artistas de fama mundial que tienen un portafolio asombroso, que querrían obtener el doctorado en artes, cuando se les dice que a tal efecto deben además escribir un texto, porque el tribunal también desea leer algo acerca de la obra que en sí misma sería difícil de enjuiciar.

El concepto de «texto» expandido por Derrida entraña la necesidad de una noción ampliada de «lectura», así como una noción ampliada de «escritura». Como ya escribió Derrida en *De la gramatología*, «y de este modo decimos “escritura” para designar todo aquello que da existencia a una inscripción en general, ya sea literal o no, e incluso si aquello que distribuye en el espacio es ajeno al orden de la voz: la cinematografía, la coreografía, cómo no, pero también la “escritura” pictórica, musical, escultórica».¹¹ Aquí, todos los ejemplos de escritura que aporta Derrida son (todavía) artísticos. Más adelante, Derrida ampliaría el concepto de escritura aún más, pero el primer y más evidente movimiento de esta expansión del concepto de escritura consistió en incluir todas las formas artísticas. El cine, la danza, la música, la pintura, la escultura... todas ellas son en sí mismas formas de escritura. El arte es escritura, y es por tanto preciso leerlo. Leer, sin embargo, no consiste en descodificar el sentido de los signos. La lectura debe asumir que nunca será posible determinar de una vez por todas el significado del mundo. La exigencia de un suplemento textual al portafolio artístico podría explicarse por el temor al carácter abismal que por su propia constitución tiene el significado. En vez de pedir

¹¹ Jacques Derrida: *Of Grammatology* (trad. ing. de Gayatri Chakravorty Spivak). Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 9. Edición en castellano: *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.

un suplemento aclaratorio, los miembros del tribunal han de afrontar su propio temor y tener la valentía de intentar leer lo que ya está escrito. El argumento que sostengo en contra del suplemento textual no debería entenderse como la idea de que la obra de arte en sí ya esté repleta de significado, sino, más bien, como la idea de que no hay forma de reparar la estructura abismal del significado que entraña la obra de arte. Es la exigencia del suplemento en sí lo que sugiere que aún pueda haber una forma de salvar la brecha abierta.

Si un artista se considera investigador o investigadora, es muy probable que aspire a compartir algo sobre el modo en que suele desarrollarse la propia producción artística. La investigación artística puede implicar cosas muy diversas: la ávida lectura en torno a un tema en concreto, las visitas al azar a las exposiciones y la confrontación de lo que uno hace con otras posiciones artísticas, la prueba de las impresiones visuales, acústicas o hápticas que se obtienen por medio de distintos materiales, e incluso la visita ritual de un rastro en busca de nada en particular, según describió Eran Schaerf de forma tan bella como conmovedora al hablar de uno de los aspectos de su práctica de la «investigación artística».¹² Lo que todas estas prácticas diferentes tienen en común es la necesidad del tiempo, tiempo para pensar, para ver, para desperdiciar. Como el tiempo es dinero, el tiempo nunca se le da a nadie gratuitamente, y menos aún al artista. A raíz de ello, todo el mundo está sujeto a una presión extrema para explicar por qué necesita tanto tiempo para tal o cual cosa. Por consiguiente, no puede descartarse que parte del discurso real sobre la investigación artística sea retórica empleada, necesitada o ideada para convencer a las autoridades financieras —a las que se pliegan al dogma de la investigación y el desarrollo— de que la práctica del arte que se ha de financiar

¹² Eran Schaerf: «Unsubstantiated Investigation», en Dieter Lesage y Kathrin Busch (eds.): *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bolonia Process*. Amberes: MuHKA, 2007, pp. 108-112.

también es investigación. Si el 3 por ciento del PIB de los estados europeos miembros se invirtiera en investigación, he aquí una brillante oportunidad para que los estados europeos miembros cumplan con su compromiso: invertir en investigación artística. En algunos países europeos, parte del presupuesto dedicado a la investigación se destina específicamente a la investigación artística. Esta ha sido una gran victoria para las academias de arte de estos países, porque les permite convertirse en sitios punteros de la producción artística y establecerse de manera plenamente consciente dentro del campo de las artes, no en la puerta de entrada. El peligro, por supuesto, es que los estados europeos miembros con dificultades para cumplir con la norma del 3 por ciento cambien de nombre una parte del presupuesto destinado a «investigación» cultural para cumplir artificialmente con la norma, en vez de aumentar el presupuesto de cultura por medio de otro presupuesto correspondiente al presupuesto de investigación, destinado específicamente a la investigación artística.

Los artistas y las instituciones artísticas que dependen sobre todo de financiación pública deberían ser conscientes de que las autoridades públicas están sujetas a una enorme presión para legitimar por qué determinadas instituciones o individuos son beneficiarios de la financiación pública. En resumidas cuentas, el discurso sobre la investigación artística parece una forma adecuada para explicar por qué los artistas necesitan tiempo, y por tanto dinero, para poder crear. La creación artística no solo tiene que ver con los materiales que uno necesite comprar o con los espacios que necesite alquilar, sino que también tiene que ver con el tiempo necesario para dedicarse a la reflexión, al estudio, al pensamiento. A decir verdad, la noción misma de investigación artística es bastante subversiva para un terreno que antes pagaba precios elevados por las obras de arte, con completa independencia de la cantidad de tiempo y de trabajo que se invierta en ella. Para mí, la noción de la investigación artística está también relacionada con el reconocimiento del artis-

ta como trabajador, como alguien que trabaja un determinado número de horas, de días, y que podría aspirar a recibir algún dinero por todas las cosas que hace. A mi juicio, el concepto de investigación artística no tiene nada que ver con un intento por lograr que las artes se adapten a la manera de proceder de las ciencias, que sean más metodológicas o más discursivas. Se trata antes bien del reconocimiento del arte como forma de trabajo cognitivo, de lucha salarial de los artistas que ya no aceptan trabajar para una exposición, recibir un dinero por la producción de sus piezas y prácticamente nunca un pago por todo el trabajo que han llevado a cabo para preparar esa exposición. En todo momento se dice a los artistas que inviertan en su trabajo, que especulen sobre el valor futuro de su obra. Se supone que los artistas han de aprender a convertirse en sus propios accionistas. El discurso que presenta a los artistas como investigadores debería ser también un discurso de capacitación, que valore al artista como trabajador y que contribuya al reconocimiento de la necesidad de pagar el tiempo y el trabajo que el artista dedica a su obra.