

## ***Hacia una metodología del proceso creativo y su validación en el ámbito de investigación académico***

### ***Towards a methodology of the creative process and its validation into the field of academic research***

**González Castro, Carmen**

*Universidad de Granada*

#### **PALABRAS CLAVE**

Arte contemporáneo, proceso creativo, metodología, investigación

#### **RESUMEN**

Esta comunicación está dirigida a la exploración de una posible metodología del proceso creativo, y forma parte de un trabajo de investigación más amplio llevado a cabo en el marco del Máster de Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid.

La hipótesis que se pretende demostrar es que es posible definir una metodología de la creación artística a partir del contraste entre una serie de casos de estudio y la reflexión de los artistas sobre su propio proceso creativo. A dicho proceso se atribuye una alta carga de intuición. Esta suposición será aquí rebatida como idea ligada al mito del genio creador y defendida en los términos que definen la idea de investigación dentro del ámbito académico.

Para tal fin, utilizaremos, como punto de partida, una entrevista realizada a la artista Soledad Sevilla. Partiendo de la base de la ausencia de una terminología establecida para definir qué significa la investigación en la creación artística, la entrevista se contrastará con otra realizada en el contexto del proyecto Grid\_Spinoza a la bióloga Cristina Pujades. El objetivo es mostrar algunas de las diferencias y convergencias en los dos tipos de investigación, artístico y científico, para, en la medida de lo posible, clarificar y matizar los procesos y terminología específicos de ambos. Habiendo encontrado términos análogos en los dos campos, creemos que es posible validar desde una perspectiva académica la investigación artística.

Con ello, se espera poder llegar a conclusiones en torno a la especificidad de dicha investigación para darle cabida dentro del formato y las convenciones de lo que se ha venido entendiendo como contexto académico, y, por tanto y únicamente, de las prácticas investigadoras de las disciplinas científicas.

#### **KEY WORDS**

Contemporary art, creative process, methodology, research

#### **ABSTRACT**

This paper examines the possibility of designing a methodology of the creative process. It comes after a wider research that was conducted within the context of the MA on Research on Art and Creation of the Universidad Complutense in Madrid. The hypothesis that we aim to develop is that it is possible to trace a methodology of the artistic creation by comparing several study cases with the reflection of artists on their own creative process. This process is very often bound to the idea of intuition. The commonly assumed awareness of intuition as a concept entwined with the myth of the creative genius is to be questioned here. We will expose the terms that define the idea of research into the academic field.

To achieve this, we will begin by using an interview with the artist Soledad Sevilla. Our starting point is the lack of a specific terminology that could define the meaning of researching on art. We will contrast this interview with another one with the biologist Cristina Pujades, a member of the project Grid\_Spinoza. Our objective is to show some of the differences and confluences in both types of research, artistic and scientific, to, as far as we are able, clarify the specific processes and terminology of both. Having found similar terms in these two fields, we believe that artistic research is very likely to be validated from an academic point of view.

We expect to come to a conclusion about the specificity of the artistic research, in order to find a place for it within the conventions of what is understood as academic context, that is to say, of the research practices in science.

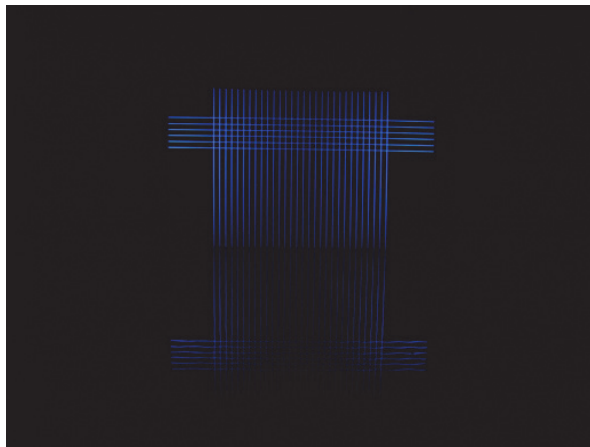
#### **INTRODUCCIÓN**

Como resultado de un trabajo de investigación llevado a cabo entre los años 2010 y 2013 en colaboración con la Universidad de Granada, la Universidad Complutense de Madrid, la Kingston University de Londres y la School of Visual Arts de Nueva York, se recogió un conjunto de casos de estudio y entrevistas a artistas y teóricos del arte, europeos y americanos, orientadas a una obtención de datos sustancial para abrir paso en la legitimación de la investigación en la creación artística dentro del ámbito

académico, indisolublemente ligado a la investigación científica. En esta comunicación se expondrán el proceso y las conclusiones obtenidas a partir de una de esas entrevistas, realizada a la artista Soledad Sevilla por quien escribe, en contraste con otra realizada a la bióloga Cristina Pujades en el contexto del proyecto Grid\_Spinoza.

Soledad Sevilla es pintora. Vive y trabaja en Barcelona, aunque mantiene estudio en Granada. Es una artista clave en el panorama español de los últimos cuarenta años. Su trayectoria se caracteriza por la extraordinaria versatilidad con que aborda ciertas constantes temáticas, como la investigación sobre el espacio expositivo, la naturaleza y su indeterminación, la memoria, el paso del tiempo o el concepto de lo sublime. Ostenta el Premio Nacional de Artes Plásticas (1993), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2007) y el premio Arte y Mecenazgo (2014).

Cristina Pujades es investigadora en el Departamento de Ciencias Experimentales y de la Salud de la Universidad Pompeu Fabra. Como se indica en la introducción a su entrevista para Grid\_Spinoza, es doctora en biología y tiene un grupo de investigación en el mismo departamento, que se centra en el estudio del desarrollo embrionario de una parte del cerebro en vertebrados, concretamente en el pez cebra.



**Figura 1.** Instalación, "Fons et Origo" Soledad Sevilla, (1987)

### **1. la idea de investigación. Estado de la cuestión**

La investigación académica en arte es una necesidad impuesta por un sistema universitario en el que las bellas artes han sido introducidas sólo desde principios del siglo XX, siguiendo la enseñanza reglada común a otras disciplinas, y rompiendo con el aprendizaje en el taller del artista que había sido la única vía de transmisión de la

práctica artística desde el renacimiento hasta la creación de las academias de bellas artes, a mediados del siglo XVIII, como se deduce de los argumentos que proporciona Michael Baers (2011) en *Inside the Box: Notes from Within the European Artistic Research Debate*.

En esta situación interfiere, además, lo que se ha dado en llamar 'capitalismo académico', consecuencia de una reinversión del sistema académico en un escenario altamente competitivo que se sustenta en la producción del conocimiento para la obtención de recursos externos: una serie de "iniciativas y comportamientos económicamente motivados" (Ibarra, 2002) que constriñen el contenido y la organización del trabajo investigador para ajustarlo a unos parámetros por los que poder evaluarlo en términos de objetividad y demostración, que, a su vez, generarán mayor capital económico. Esto es así en el mejor de los casos, sin entrar en la supuesta objetividad de los criterios de evaluación.

Aquí es donde se produce el desencuentro con las bellas artes, en oposición a las disciplinas científicas. Como afirma Díaz Cuyás (2010):

No resulta evidente, en absoluto, que la función o finalidad del arte haya sido nunca ni sea en la actualidad la de investigar: es decir, tal y como se entiende en el medio académico, la de contribuir a un conocimiento razonable del mundo.

Esto revela el lugar de la práctica artística en la situación formulada por Hito Steyerl (2010) cuando expone que "se trata la investigación artística como una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición, en un estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad". Steyerl plantea, en cambio un método de "investigación artística, basado en varios conjuntos relacionados de conflicto y crisis", que es un aproximación parcial que englobaría aquellas prácticas de carácter vanguardista ejercidas por aquellos artistas que, como él mismo sostiene "hacen las veces de etnógrafos, sociólogos, diseñadores de productos o diseñadores sociales" (Steyerl, 2010).

Las preguntas en torno a la naturaleza el proceso artístico quedan, todavía, excluidas del núcleo del debate, pues ante quienes defienden la validez de una investigación artística sujeta a determinadas normas y susceptibles de ser enseñada, otros celebran la capacidad del arte para desafiar normas preestablecidas. Se trata de determinar la validez del concepto de investigación artística, de hacerlo posible y de explorar nuevas formas de reflexionar sobre la complejidad del proceso creativo (Verwoert et al., 2010).

Díaz Cuyás (2010) lo explica certeramente al distinguir, dentro del ámbito académico, dos visiones del hecho artístico: una, relacionada con las prácticas tardovanguardistas; otra, centrada en la investigación artística de carácter práctico. Es esa segunda visión la que muestra más carencias en su validación y canalización

en los cauces académicos universitarios. Los argumentos de Baers en relación con la metodología de la investigación artística, sostienen que "the artistic process is grounded in intuition and the inchoate, no matter how rational the eventual outcome may be. Claryfing one's intentions is a process often realized through praxis, not antecedent to it". A esto añade su oposición a la idea de que el arte "imply the need for a methodological structure which specifies aims prior to undertaking research" (Baers, 2011, p .8). Esos son los argumentos que pretendemos rebatir.

## **2. El proceso investigador. Discusión y resultados**

Tres son los conceptos que hemos seleccionado como fundamentales, sin los cuales no puede entenderse la investigación científica, y que son mandatorios en cualquiera de las disciplinas actualmente insertas en el ámbito académico: hipótesis, objetivos y metodología.

Diseccionando las entrevistas seleccionadas como casos de estudio se observa que esta terminología abunda en el vocabulario de Cristina Pujades, mientras que en el transcurso de la entrevista a Soledad Sevilla algunos de ellos son inexistentes, sin que por ello no puedan encontrarse términos análogos, que pueden ser interpretados y validados desde una perspectiva académica.

### **2. 1. La hipótesis**

En su entrevista, Cristina Pujades (s.f.) define la hipótesis como "una idea de cómo alcanzar un objetivo". La definición admite un margen de interpretación donde cabría incluir determinados conceptos tópicos desgastados por el uso y obsoletos en el campo de la práctica artística. Esto daría una nueva entidad y actualizaría, cuando no sustituiría conceptos como genialidad o inspiración. Sería necesario alejarlos de la idea del mito creador y acercarlos a la realidad del contexto del 'artworld', del "mundo exterior" que Díaz Cuyás subraya en contraposición a "la sanción jerárquica del claustro". En su artículo "Mostrar y demostrar: arte e investigación", (Díaz, 2010) continúa afirmando lo siguiente:

El problema es que así como se puede decir sin violentar su realidad histórica que el arte produce conocimiento, resulta muy problemático afirmar que ese conocimiento sea del mismo orden que el de un saber razonable (es decir, que pueda tener un valor demostrativo, que dependa de su eficacia o que venga a corroborar o falsar la validez de una hipótesis).

Estimamos necesario ir más allá en esa afirmación, empezando por sustituir hipótesis por planteamiento, término mucho más generalizado que el primero en el campo artístico. La hipótesis, pues, extrapolada a la práctica artística, es el punto de partida, el embrión que conduce a la consecución de un objetivo artístico. Aparece en la que llamaremos la primera fase del proceso creativo, la de gestación y documentación, cuyo equivalente en investigación científica, utilizando las palabras

de Cristina Pujades (s.f.), es la etapa del "estudio, conocer cuál es el campo, qué es lo que se ha hecho, qué es lo que se sabe, qué es lo que falta". A continuación, añade que:

Corresponde tener objetivos claros y cierta intuición. Esto cada vez que soy más mayor me doy cuenta que la intuición es algo que se requiere en ciencia porque muchas veces no tenemos suficientes evidencias como para poder tomar qué tipo de decisiones. Y la intuición te ayuda a ir por un camino, a realizar o a hacer una serie de apuestas con los experimentos más arriesgados o no.

¿Qué son la genialidad y la inspiración? [...] "creo en la genialidad del artista", afirma con rotundidad Soledad Sevilla (González, 2011). Ambos forman parte de su vocabulario, pero hay posibles análogos de esos términos, que son mejor reflejo de la realidad, como la curiosidad y la intuición. La primera desemboca en la consciencia de la necesidad de conocer el contexto, el terreno y las dificultades sobre las que se trabaja, mientras que la última es producto, en gran medida, de la cultura visual que proporciona al artista ese conocimiento. "Yo necesito que la creatividad llegue de algo que me ha impactado" (González, 2011), declara Soledad Sevilla, para después añadir, refiriéndose a una de sus obras, "El Rompido" de 2001:

Empecé haciendo ventanas, cuya inspiración vino en Nueva York, viendo el Malevich, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. Yo andaba buscando algo y pensé: "Esto es lo que yo busco" (González, 2011).

La inspiración, pues, no es más que una combinación de intuición, como se ha visto, y curiosidad:

[...] los científicos somos gente con mucha curiosidad, muy entusiasta y muy apasionada, y entonces claro, leemos y entonces pensamos...y bueno, hay una serie de ideas que se quedan (Pujades, s.f.).

## **2. 2. Los objetivos**

Una vez encontrado el punto de partida que generará el proyecto artístico, se perfila el objetivo y se definen los presupuestos conceptuales a seguir en función del mismo, entendiendo por presupuestos conceptuales aquel grupo de características que dan singularidad a la obra del artista, por un lado, y, por otro, que acotan el margen de actuación para dirigir las estrategias hacia la consecución del objetivo.

Creemos necesario detenernos aquí para ofrecer un ejemplo que clarifique el significado de un presupuesto conceptual o premisa, extraer un posible 'statement' que definiría la obra de Soledad Sevilla a partir de algunas de sus afirmaciones a lo largo de la entrevista.



**Figuras 2 y 3.** Instalación, *“El Rompido”*, Soledad Sevilla, (2001)



**Figura 4.** Fotografía mostrando la almadraba vacía en *El Rompido*, Huelva

En primer lugar, que su concepción del arte es espacial, envolvente, y, por tanto, no le interesan los objetos aislados, tanto si se trata de pinturas como de esculturas, sino invadir y apoderarse del espacio. En segundo lugar, le interesa lo efímero, "lo que fluye, lo que se transparenta, lo que es translúcido, lo que es capaz de comunicarse de un lado a otro" (González, 2011, p. 401). En tercer lugar, su obra funciona cambiando el uso convencional de los espacios, independientemente de los

medios utilizados. Por último, que el punto de partida de su obra, lo que es explícito y evidente, referencial y físico, deje de estar presente, y que al final quede su esencia, una sensación, antes que la representación física de algo.

Atendiendo a la definición de objetivo que ofrece Cristina Pujades —"una pregunta intelectual, poder entender un proceso" (Pujades, s.f.), parece claro que, según el científico y el artista, el objetivo es el fin, la obtención de un resultado que parte de una suposición, que para el primero pasa por su verificación mediante la aplicación de una determinada metodología, mientras que, para el segundo, pasa por la aplicación de unas estrategias supeditadas a unos presupuestos conceptuales que deben definirse previamente:

[...] como artista, el principal condicionante es el tema, que es muy importante para mí. Estoy pensando en la pintura: si no tengo tema, no soy capaz de ponerme a pintar.  
[...] Es el hecho de tener un objetivo, un tema entre manos, algo que me sacuda y me estimule (González, 2011, p. 415).

A continuación, con la finalidad de ajustar el aspecto formal de la obra al objetivo fijado sin renunciar a los presupuestos formales que definen la producción de todo artista, tiene lugar un proceso de trabajo en el que se utilizarán dibujos, maquetas reales o virtuales y todo tipo de herramientas para dar una resolución física al objetivo planteado.

### **2.3. La metodología**

Estimamos oportuno iniciar este apartado mostrando primeramente la perspectiva científica sobre la idea de metodología. Esta es, tal vez, el mayor punto de conflicto entre el arte y la ciencia. Paradójicamente, es también donde con más frecuencia confluyen procesos y términos que diluyen las fronteras entre ambos. Es el núcleo central que determina o revela la naturaleza de la disciplina en que se inserta.

Según Cristina Pujades, la metodología son las "herramientas que utilizamos para llevar a cabo nuestras hipótesis o demostrar nuestras hipótesis" (Pujades, s.f.). Continúa citando a Gerald Rubin, director de Janelia Farm, para complementar esta definición con sus observaciones en torno a las tipologías más generalizadas de investigadores, tipologías definidas por la metodología. Según él, existen tres tipos de científicos: los que emiten hipótesis y las testan, los que se centran en una pequeña pregunta muy específica y los generadores de herramientas. La primera es la que engloba a un mayor número de científicos y, a la vez, encaja con claridad dentro de lo que se viene defendiendo aquí como metodología del proceso artístico.

Se trata de una metodología de ensayo-error. En la ciencia como en el arte, esta metodología lleva implícitos conceptos como creatividad, improvisación o fracaso:



[...] hay una parte muy intelectual en este trabajo, pero hay una parte que es muy creativa en el sentido de que estamos cambiando, improvisando y generando ideas nuevas continuamente (Pujades, s.f.).

La bióloga encuentra una relación directamente proporcional entre la calidad de la investigación y las apuestas arriesgadas:

[...] muchas veces es más difícil romper con el dogma que seguir con el dogma. [...] yo creo que son indispensables, las apuestas arriesgadas. [...] las grandes contribuciones normalmente son apuestas arriesgadas, tecnológicamente, conceptualmente, son formas de ver que rompen con lo clásico (Pujades, s.f.).

Es revelador el parentesco entre esta concepción de la investigación científica con la investigación artística de Rudolf Arnheim que se expone a continuación, a pesar de que únicamente viene a demostrar que, en esencia, ambas persiguen la generación de conocimiento:

Los artistas contemporáneos abandonan las convenciones estilísticas para refrescar la elocuencia expresiva de sus medios... trastocan la tradición, no para ignorarla sino para indagar una vez más en el núcleo más profundo del sentimiento y el pensamiento humanos. (Arnheim, citado por Bermúdez, 2011, p. 119)

En el proceso de la consecución material de su obra, el artista debe ajustar su morfología a los presupuestos conceptuales previamente fijados para llevar a cabo los objetivos. El estudio es el laboratorio en el que se generan los hallazgos y los fracasos, generadores ambos de conocimiento. El lugar de experimentación. El estudio puede ser sustituido, según la naturaleza de la obra, por el espacio de exposición, el contexto en que se exhibirá la obra.

La maqueta ayuda a solucionar, sobre todo, cuestiones espaciales y estructurales, problemas que no pueden adivinarse en un dibujo, que queda restringido a la bidimensionalidad. En la maqueta, el espacio se configura y se convierte en algo más accesible y fácil de abarcar. También ofrece una visión más sintética del espacio y supone la concreción de algo fundamentalmente abstracto.



**Figura 5.** Instalación, Soledad Sevilla. *Te regalo un bosque* (maqueta a escala real), (2008)

Cada contexto implica unas connotaciones específicas, como también unas condiciones que van más allá de la fisicidad del espacio, y que implican factores como los medios y las herramientas que se utilizarán.

Ese es el momento de buscar el material que mejor encaja con la idea, ya madurada, y que, a veces, lo sugiere por sí sola. Una mayor dedicación al análisis de la idea facilita el encuentro de los materiales adecuados al fin perseguido, que nunca deben convertirse en el hilo conductor. Con ello se evitará dejarse llevar únicamente por el atractivo de ciertos medios y desviarse del objetivo, lo que le restaría efectividad. En ese sentido, la idea debe simplificarse, lo que no implica que no sea compleja, sino que sólo puede funcionar si está completamente clara. La forma de hacerlo es conseguir que siga siendo simple a lo largo de todo su desarrollo, sin cargarla demasiado de significados. Para simplificar la idea, la técnica y la tecnología deben igualmente simplificarse en la medida de lo posible, para evitar que la idea se haga confusa y el artista se pierda en la formulación de la misma, lo que también afectaría la forma en que el público la recibe.

## FUENTES REFERENCIALES

Baers, M. (2011, junio) Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate. *e-flux journal (Nueva York)*, nº 26.

Díaz, J. (2010) *Mostrar y demostrar: arte e investigación*. Texto presentado en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico. Vitoria-Gasteiz: Montehermoso.

González, C. (2011) *El espacio como objeto. Análisis de las estrategias para el uso de la sala de exposiciones en la obra de arte* (tesis doctoral no publicada). Universidad de Granada, Granada.

Ibarra, E. (2002, abril-junio). Capitalismo académico y globalización: la universidad reinventada. *Revista de la Educación Superior (Méjico)*, vol. 31, nº 122.

Pérez, C. (2011). *Lo que enseña el arte. La percepción estética en Arnhem*. Valencia: Universidad de Valencia.

Puchades, C. (s.f.). Entrevista en Hangar Org - Proyecto Grid Spinoza. Recuperado 16 julio 2017, de <https://gridspinoza.net/resources/entrevista-cristina-pujades>

Sevilla, S. (1987). *Fons et Origo* [Pintura].

Steyerl, H. (2010) *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. Recuperado 6 enero 2017 de <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

Verwoert, J., Sard, N., Echevarria, G., García, D., Lesage, D., Brown, T. (2010) *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA y Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado 6 enero 2017, de [http://publicacions.uab.es/pdf\\_llibres/COT0010.pdf](http://publicacions.uab.es/pdf_llibres/COT0010.pdf)