

Reflexionar es producir: la teoría como (Otra) herramienta epistemológica para la producción artística



Gabriela Martínez Ortiz

gabrielamo85@gmail.com

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: [0009-0005-8802-3219](https://orcid.org/0009-0005-8802-3219)

ARTÍCULO

Resumen

Las teorías del arte dentro de las academias universitarias han sido parte de la formación profesional de futuros artistas y, en este sentido, tradicionalmente, han concentrado su función en enseñar a los estudiantes a fundamentar y justificar teóricamente sus obras. Mi propia práctica como docente de materias teóricas en escuelas de arte, me ha llevado a cuestionar cuál es el papel de las teorías del arte en relación con las prácticas artísticas; y, si este debe quedar reducido a las exigencias académicas que tienden a replicar y reproducir el conocimiento teórico, pero no procuran la generación de un conocimiento propio surgido de la relación directa entre teoría y práctica. Con este ejercicio intento mostrar que se requiere generar una *teopraxis* entre las teorías del arte y las prácticas artísticas por medio de un diálogo epistemológico que replantee el papel de la teoría como una herramienta de producción artística a través de la dialéctica entre los retos prácticos (visuales, plásticos, auditivos, corporales) y las formas en que las teorías pueden ayudar a resolverlos desde los propios lenguajes artísticos.

Por otra parte, reflexiono sobre la necesidad de distanciar el pensar epistémico y el conocimiento propio de las teorías del arte de los cortes positivistas de las academias universitarias, para formularlo desde una perspectiva situada que subsuma la existencia de otros sujetos y comunidades epistémicas, pero también afectivas y reflexivas. De manera general, examino la posibilidad que la realización de otras prácticas artísticas en relación con un abordaje epistémico de las teorías del arte, a partir del reconocimiento de la posición que ocupan las y los sujetos que generan conocimiento (teórico y artístico), y cómo contribuye al florecimiento de otros discursos, otras formas de hacer arte y otras formas de existir en el marco del campo del arte.

Palabras clave: Teorías del arte, producción artística, prácticas artísticas, pensar epistémico.

Abstract

Within university academies, the art theories have been part of the professional training of future artists. In this sense, these theories have traditionally focused their function on teaching students to theoretically substantiate and justify their works. My own practice as a teacher of theoretical subjects in art academies has led me to question what is the role of art theories in this relation to artistic practices; and, if this must be reduced to academic demands that tend to replicate and reproduce theoretical knowledge, but do not seek to generate their own knowledge that has emerged from the direct relationship between theory and practice. With this exercise I try to show that it is necessary to generate a *theopraxis* between the art theories and the artistic practices through an epistemological dialogue that rethinks the role of theory as a tool of artistic production through the dialectic between practical challenges (visual, plastic, auditory, corporeal) and the ways in which theories can help resolve them from the own artistic languages. On the other hand, I reflect on the need to distance epistemic thinking and the knowledge of art theories from the positivist perspectives of university academies, to formulate it from a situated perspective that subsumes the existence of other subjects and epistemic communities, but also affective and reflexive ones. In general, I examine the possibility that the realization of other artistic practices, in relation to an epistemic approach to theories of art, from the recognition of the position occupied by the subjects who generate knowledge (theoretical and artistic), contributes to the flowering of other discourses, other ways of making art and other ways of existing within the framework of the field of art.

Keywords: Art theories, artistic production, artistic practices, epistemic thinking.

¿Qué posibilidades abre una dialéctica entre la teoría y las prácticas artísticas? Desde la mirada crítica de Horkheimer (2008), “la teoría esbozada por el pensar crítico, no obra al servicio de la realidad ya existente” (2008, p. 248), sino que apuesta por la transformación de lo establecido y de la injusticia imperante (2008, p. 269). Podemos asumir que la formación teórica es relevante para las personas que se profesionalizan en las diversas disciplinas artísticas. Sin embargo, es imprescindible cuestionar el papel que tradicionalmente han tenido la teoría del arte y su enseñanza; así como la función que cumplen teoría y enseñanza en las prácticas artísticas actuales. Sobre todo, siguiendo el cuestionamiento de Horkheimer, debido a que continuamos definiendo la teoría desde una perspectiva tradicional, burguesa y positivista; es decir, se parte de una idea de teoría como “la acumulación del saber en forma tal que este se vuelve utilizable para caracterizar los hechos de la manera más acabada posible” (2008, p. 223). Dentro de lo que hoy en día podemos identificar como el campo del arte se observa cómo, cada vez más, las reflexiones teóricas en un sentido tradicional se suman a la apuesta artística como parte de su justificación o como una serie de indicaciones para su interpretación; pero, acaso, ¿la relación entre la reflexión teórica y la práctica artística se limita a una función formal? Esto es, a la descripción sistemática de las relaciones entre los objetos y las prácticas artísticas con el mercado, la sociedad y el sistema de signos en un sentido utilitario. O quizá, se ha vuelto necesario replantear la relación entre teoría y *praxis* desde una reflexión epistemológica crítica, que vuelva a traer el cuestionamiento sobre el papel de la teoría en la transformación y configuración de la práctica, en nuestro caso dentro del campo del arte.

La reflexión epistemológica requiere preguntarse y discutir por aquellos elementos que generan conocimiento abordando diferentes aspectos de los fenómenos que nos interesan estudiar. Así, un pensar epistémico significa preguntarse acerca de la naturaleza de los objetos y de los fenómenos, la posición de las(os) sujetas(os) que generan conocimiento, pero también sobre las condiciones de posibilidad que permiten que ciertas(os) sujetas(os) pregunten sobre ciertos objetos y fenómenos, en tanto que el conocimiento es generado por seres humanos que viven y tienen funciones y necesidades dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven (Foucault, 2010, p. 364). Para lo anterior, es importante volver al señalamiento de Hugo Zemelman (2021) sobre el desajuste entre teoría y realidad, ya que la construcción conceptual va más lenta en relación con el ritmo de la realidad (2021; p. 234).

Esto tiene evidentemente consecuencias de orden práctico, porque si no supiéramos construir un pensamiento sobre la realidad que tenemos por delante, y esa realidad la definimos en función de exigencias conceptuales que pueden no tener pertinencia para el momento histórico, entonces significa que estamos organizando, no sólo el pensamiento, sino el conocimiento dentro de marcos que no son los propios de esa realidad que se quiere conocer (Zemelman, 2021, p. 235).

Lo anterior requiere formular preguntas, no desde una posición con tendencia objetiva y neutral, desde la que el observador fragmenta y aísla lo observado (Horkheimer, 2008, p. 234). Es necesario resignificar el pensar teórico para poder reflexionar sobre nuevas relaciones entre teorías y prácticas artísticas desde una perspectiva que invite, no a la reproducción de lo que se ha establecido, sino que “a la luz de las exigencias de las realidades históricas, muchas veces emergentes, nuevas, inusitadas [... e] imprevistas” (Zemelman, 2021, p. 235) se continúe con la apropiación del cúmulo de saberes existentes sobre un campo de conocimiento, y se genere un conocimiento situado que se exprese ya sea por medio de un lenguaje teórico, visual, plástico, teatral, etcétera, en conjunto con una autorreflexión y profunda toma de conciencia sobre la relación del ser humano con la sociedad (Freire, 2022, p. 28); desmarcado de un modelo teórico tradicional cientificista puesto en crisis (De Sousa Santos, 2009, p. 43) y conceptualizado desde las nuevas configuraciones del poder en las periferias (Castro-Gómez, 2000, p. 96).

Mi labor docente me ha conducido a dudar si enseñar teoría del arte, es decir, filosofía, estética, historia, sociología, antropología, etcétera, deba consistir casi exclusivamente en la transmisión de una enorme suma de información, conceptos y definiciones que tengan como objetivo enmarcar la práctica del o la artista en formación. Además, si el objetivo de la enseñanza teórica en las aulas deba limitarse a la justificación y fundamentación teórica de los discursos que acompañan las prácticas, los objetos y los dispositivos artísticos de las y los artistas como señala Heinich (2019) sobre la defensa de las propuestas artísticas en el Premio Marcel Duchamp 2012; en contraste con las propuestas de Brenifier (2011) acerca de las comunidades de indagación, en las que se busca que el conocimiento sea colectivo, o Spivak (2017) que apuesta por la relación entre el saber y el aprender y por las virtudes de la literatura, la historia y la antropología para la comprensión de la otredad (2017, p. 170-171).

Sostengo que el cuestionamiento crítico del papel que la teoría ha jugado en los últimos años en el mundo del arte implica, desde una reflexión epistemológica de la experiencia estética y de la práctica artística, ir más allá de la mera fundamentación del discurso de las y los artistas, así como de la justificación de la producción de su obra o dispositivo (Belting, 2010; Heinich, 2019). Es decir, desde una reflexión epistemológica situada en la importancia de la teoría para la formación y las prácticas artísticas radica, principalmente, en contribuir a la generación de (otros) conocimientos sobre las artes desde lugares no hegemónicos, no centralizados ni institucionalizados (Giunta, 2017), y desde otras subjetividades no reconocidas por los discursos oficiales tradicionales (Antivilo, 2022; Castro-Gómez, 2007; Spivak, 2010; Walsh, 2013).

Este ejercicio comienza con una reflexión sobre el papel de la teoría del arte como herramienta para la producción artística. Cabe aclarar que la alegoría “herramienta” busca hacer referencia a un instrumento, mecanismo o utensilio para la producción, en conjunto con el lápiz, el pincel, el cincel, el video, el cuerpo o la misma voz. En este sentido, se reconoce que, si bien es importante la revisión histórica, la conceptualización de elementos para el análisis e interpretación de las piezas artísticas y, la instrucción para la realización formal de los discursos; desde el ejercicio docente se puede experimentar sobre la generación de conocimiento a partir del diálogo entre los planteamientos teóricos y las preocupaciones técnicas sobre la representación y la generación de objetos y dispositivos desde las y los propia(o)s artistas, es decir, desde las propias preguntas que las y los sujetos generan ya sea de manera particular o en colectividad; como señala Brenifier (s/f) en las prácticas filosóficas enmarcadas en las comunidades de indagación. Dialogar es para la filosofía, de inspiración socrática, un ejercicio dialéctico en el que no está dada la verdad *a priori*, tampoco hay alguien que se afirme como poseedor o poseedora de la verdad, pues, al contrario, lo que se busca es que entre ambas(os) interlocutoras(es) se construya el conocimiento. Es por ello que la teoría no se impone desde una posición epistemológica privilegiada, es decir, cargada de teoría tradicional, sino que se ofrece como una herramienta más para la producción, y a su vez, desde la producción se pregunta, se cuestiona y se desdobra las posibilidades de la teoría.

Asimismo, busco abrir la invitación a las y los docentes centrados en la formación teórica, a llevar a la *praxis* el pensar epistémico conduciendo a cada artista a la apropiación de los planteamientos teóricos no como la suma de un discurso histórico y de conceptos que buscan su materialización a través del lenguaje artístico; sino que, desde su experimentación técnica, la teoría del arte les permita encontrar nuevos caminos para la producción, generar cuestionamientos prácticos y establecer nuevas relaciones entre la teoría y la técnica. Es decir, que el pensar teórico devenga en un pensar epistémico que genere relaciones entre los modos de representación y los materiales, los trazos y las formas, las líneas y los medios audiovisuales, etcétera. Lo anterior significa que el pensar teórico sobre el arte y las prácticas artísticas permita preguntarse cosas sobre estas más allá del ejercicio académico de referencia teórica y de configuración de un discurso formal, pues la teoría debe tratar de ir al ritmo de la práctica o de la realidad que se busca pensar (Zemelman, 2021).

A su vez, busco promover el diálogo entre teoría y práctica no desde una positividad que todavía atraviesa a las formaciones académicas universitarias, y que erigen la construcción teórica y metodológica de las prácticas artísticas desde criterios positivistas de cientificidad para justificar su campo de acción y de saber. Es decir que, si lo que se busca es que las teorías del arte funcionen como herramientas epistemológicas, se requiere que la generación de conocimiento (teórico o artístico) parta de una reflexión situada que aliente la creación de comunidades sí epistémicas, pero también reflexivas y afectivas. Además, que dichas comunidades dialoguen, efectivamente, desde los marcos teóricos que pueden ser propuestos como guía para la discusión por la o el docente, pero que dicha perspectiva no se convierta en la referencia exclusiva ni en el único punto de partida; pues, sobre todo, la finalidad es que las inquietudes propias de las experiencias particulares y colectivas de las y los artistas, tanto como sujetas(os) sociales como subjetividades productoras arte, guíen la observación, el cuestionamiento y la reflexión, y no que tales experiencias se ajusten a un modelo teórico (Bourdieu y Wacquant, 1995).

En pocas palabras, el ejercicio teórico que realizamos las y los docentes de materias teóricas debe replantearse sus objetivos pedagógicos; la recomendación es buscar la forma de contribuir a una dialéctica entre las teorías y las prácticas artísticas que generen nuevas formas de experimentación, nuevos objetos, dispositivos y puestas en escena; y, sobre todo, otros conocimientos teóricos y artísticos provenientes de comunidades epistémicas y afectivas cuyo conocimiento parta de una reflexión tanto epistemológica como existencial de las posiciones que diversas subjetividades ocupan en el mundo.

Arte y Teoría: Herramientas epistémicas para la Producción Artística

El siglo XX y sus vanguardias artísticas heredaron a las prácticas dadas en el campo del arte, las revoluciones acontecidas tanto en las técnicas y formas de representación como en los conceptos y los discursos que enmarcan lo que parece ser el paradigma actual del arte contemporáneo (Heinich, 2019). Las prácticas, dispositivos y piezas artísticas características de la segunda mitad del siglo pasado en adelante, han implicado una serie de exigencias, principalmente académicas e institucionales, hacia las y los artistas sobre la justificación de su producción, como señala Gadamer (1991) ante la falta de un contexto sociocultural que enmarque lo que desde principios del siglo XIX entendemos como obra de arte, o cuando Arthur Danto (2005) cuestiona por qué la *Caja de Brillo* de Warhol es una obra de arte, y no la caja de jabón *Brillo* que se compra en el supermercado.

Frente al desafío del canon moderno y en respuesta a la presentación de una serie de obras, dispositivos y objetos que cada vez más solo pueden ser comprendidos en relación y en el contexto de las instituciones propias del mundo del arte, como las academias, los museos, las exhibiciones y bienales, entre otras que nos señalen “Cuidado: arte” (Michaud, 2007, p.33), el discurso teórico ha ido conformando y definiendo a aquello que puede o debe ser identificado como obra de arte al punto que, como nos relata Natalie Heinich (2019) acerca del Premio Marcel Duchamp 2012, en el marco de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo realizada en París, las personas seleccionadas como ponentes por los equipos de artistas finalistas para defender la propuesta artística eran críticas(os) de arte, comisarias(os) de exposiciones y filósofas(os) (2019, pp. 9-16). Lo anterior, no tendría más relevancia si no es porque, podríamos pensar que fue el discurso sobre las obras, más que las obras en sí mismas, lo que definió el resultado de la premiación. Heinich agrega que los cuatro discursos presentados por las y los finalistas coincidieron, de manera general, en cumplir la función de describir, analizar e interpretar las obras por medio de los especialistas para lograr un entendimiento más profundo de estas por parte el público (2019, p. 17); y de manera particular en señalar la coherencia, singularidad, transdisciplinariedad y amplias referencias cultas que cada equipo de artistas presentó a través su obra (2019, p. 16). Asimismo, los discursos se concentraron en explicar la trayectoria de la o el artista,

[...] ubicar [su] propuesta [dentro] de la historia del arte, describir e interpretar la propuesta [...], reconstruir y analizar el planteamiento del propio artista sobre su creación, [...] entender el significado de la obra [en sí misma y] más allá de su reproducción [...], y cómo se hizo (Heinich, 2019, pp. 16-17).

Pero entonces, ¿es acaso que las fronteras entre teoría y práctica se han desdibujado o, es que en lo referente al arte la definición teórica se ha vuelto esencial para alcanzar su realización? Como si esto bastara para deducir de esta todo lo que acontece dentro del campo del arte y las relaciones de poder, pero también de colectividad, dadas en este (Horkeheimer, 2008, p. 223).

El relato de Heinich nos permite definir el empleo que hacemos habitualmente de lo que entendemos por teoría en las universidades. Principalmente, pareciera que la función de la teoría es justificar la existencia del arte y las formas en que se hace arte en la actualidad. A partir de describir, analizar e interpretar, como ya se señaló, se justifica frente a un público no especializado, por qué aquello que se observa es arte; y frente a galeristas y curadores, académicos y administrativos por qué aquello que observan puede o debe ser expuesto, estudiado o financiado. De esta forma, por ejemplo, la historia del arte y la historiografía permiten comprender la tradición y el contexto al que pertenece la o el artista y su producción; la antropología, la sociología y la comunicación ayudan a entender los significados de las obras a partir del análisis de sus elementos, sus condiciones materiales de producción y exposición, el contexto en el que se insertan, etcétera; y la estética y la filosofía a interpretar y definir la condición ontológica de la obra, y a la experiencia de la sensibilidad, por medio del análisis de las propuestas y planteamientos de las y los propios artistas acerca de su trabajo o desde la experiencia del espectador frente a la obra. De aquí, se podría concluir que para hablar y discutir sobre arte es necesaria una estructura teórica y conceptual que nos permita delimitar las prácticas y objetos, definir e interpretar sus significados, y clasificar y dar sentido a las piezas artísticas dentro del devenir histórico. Sin embargo, vuelvo a preguntar: ¿es la teoría el fundamento de la práctica artística?

Parte del interés sobre lo anteriormente dicho responde a la tendencia positiva de las academias y universidades a buscar la legitimación científica de los estudios en torno al arte y la cultura, para fundamentar y justificar tales estudios más allá de las meras experiencias subjetivas y posicionar sus resultados en cuestiones objetivas y neutrales que validen toda una serie de aparatos institucionales, académicos y administrativos que, sin el marco de científicidad, parecerían meros divertimentos con altos costos públicos, cuestión que Horkheimer (2008) señaló en su texto “Teoría tradicional y teoría crítica”, y que otros como Foucault (2010), De Sousa Santos (2009), o representantes de la Colonialidad del poder como Santiago Castro-Gómez (2000) retoman.

Pero son las aristas entre las prácticas artísticas actuales y la plataforma epistemológica heredada dentro de un sistema de las artes en el mundo contemporáneo, las que desbordan la positividad de las instituciones y reclaman una *teopraxis* para sí mismas.

La bifurcación sufrida por la filosofía del siglo XX, entre los proyectos de corte analítico y las reflexiones fenomenológicas, marxistas y estructuralistas fue un síntoma del estado epistemológico de los estudios en torno a la cultura, el arte y la condición humana. Las ciencias sociales o humanas debieron, por sobre todas las cosas, encontrar los fundamentos epistemológicos que validaran su estatuto de ciencia, en comparación con lo esclarecidos que estaban los estudios sobre la naturaleza por poseer una tradición epistemológica emancipada de la metafísica y por contar con una metodología fundamentada en la observación empírica. Es por ello que, siguiendo el modelo de las ciencias naturales procuraron hacerse de un cuerpo teórico y metodológico fuerte, apoyado en la matemática, que sostuviera aquel conocimiento que emergiera de los campos de las llamadas ciencias sociales y las humanidades.

Debido a que el quehacer científico seguía un método en particular y lograba postular explicaciones satisfactorias referentes a lo observado en lo que más o menos se puede definir como realidad, las ciencias sociales y las humanidades se plantearon la tarea de ir desarrollando tradiciones teóricas cada vez más elaboradas y experimentando en sus propias metodologías que, poco a poco, han ido demarcándose de los aspectos meramente cuantitativos. Precisamente, es en el desarrollo de las metodologías propias de las ciencias sociales y las humanidades, incluidos los estudios sobre arte, en donde de manera principal podemos encontrar posiciones, perspectivas y propuestas cada vez más cercanas y adecuadas a sus objetos de estudio y problemas de investigación. Pero es en los componentes teóricos del conocimiento sobre los aspectos sociales, simbólicos y subjetivos de los estudios del arte, la cultura y lo social en donde si bien encontramos una fuerte y elaborada herencia teórica, cada vez menos practicamos un pensar epistémico. Es como si, por una parte, no quisiéramos perder los andamiajes teóricos construidos y reforzados; y por otra, asumiéramos como suficiente el pensar teórico sin necesidad de volver a cuestionar quiénes son las y los que están generando conocimiento, desde qué lugares, sobre qué objetos y por medio de qué caminos.

En el campo de las artes, las teorías del arte se replican desde una positividad que traspasa la academia a través de la enseñanza, la justificación de planes de estudio, la sistematización de contenidos, la facultad jurídica de sus profesionistas para ejercer, etcétera; hasta llegar a los marcos institucionales en los que se logra o no la distinción social de ciertos sujeta(o)s como artistas y el reconocimiento de sus prácticas que, a su vez, se traduce en apoyos económicos, prestación de espacios y servicios, desarrollo de sujetas(os) individuales y comunidades, así como la realización de formas de vida particulares y colectivas, que permiten, por una parte, reproducir lo anterior, y por otra, considerar dichas prácticas como un medio posible y legítimo de subsistencia. Sin embargo, dicha positividad corre el riesgo de excluir de los discursos, pero más preocupante, de las prácticas, a sujetas(os) y colectividades que tradicionalmente no han sido reconocidos tanto por la historia del arte como por las instituciones como subjetividades generadoras de conocimiento y de arte; como señala Giunta sobre los guetos creados en las exposiciones destinadas exclusivamente a las mujeres artistas en la primera década de los 2000 (2019, p. 19). Por otra parte, también nos debe preocupar identificar exclusivamente a los espacios académicos e institucionales como los únicos en los que es posible el ejercicio de las prácticas artísticas; y que se abandone la experimentación técnica, teórica y metodológica sobre las posibilidades de los materiales, objetos, espacios, cuerpos y discursos. Es decir, que por asegurar la “cientificidad” en el campo de las artes se descuide la reciprocidad entre la práctica teórica y la práctica artística.

Ante esta preocupación postulo que la teoría es una herramienta de pensamiento epistémico, que va más allá de la producción de teoría. Concebir al pensar epistémico como antecedente exclusivo del conocimiento teórico es reducir las posibilidades de la reflexión, recordando a Popper (2007), a un *Tercer mundo* en el que los discursos teóricos no dependen ni de las subjetividades que los producen, ni de sus contextos sociohistóricos y posiciones en el mundo; lo que fue criticado por Horkheimer (2008) a la par de su crítica hacia el Círculo de Viena y la reducción de todo lenguaje científico a un lenguaje fisicalista. Pensar, desde un sentido estético y epistemológico, implica poner atención a las experiencias sensibles que permiten vincularse, hacerse, interpretar y representar el mundo en el que particularmente vivimos, padecemos y gozamos.

Es por ello que la finalidad de la teoría, además de lo que se retomó anteriormente sobre el análisis de Heinich, debe abrirse a ser una herramienta más para la producción visual, auditiva, plástica, corporal, por mencionar algunas, que rebase las disertaciones teóricas académicas y que se traduzcan en representaciones, producción y construcción de objetos y dispositivos, generación de imágenes y sonidos que puedan hacer referencia directa o no a autora(e)s, planteamientos, escuelas, corrientes, en suma, teorías que si bien ayuden a justificar y fundamentar su obra, se plantee como prioridad su contribución a la producción artística.

Es necesario reconocer que la práctica que propongo no es del todo evidente en su realización, pues se debe configurar de manera flexible para evitar su estancamiento. Por ello, la invitación se orienta hacia el quehacer docente, por medio del que se erija un diálogo como ejercicio dialéctico en el que la revisión teórica se diseñe desde las preocupaciones técnicas y prácticas, y que las reflexiones que nos proporciona nuestra herencia teórica ayuden a encontrar respuestas y caminos para su resolución. Lo anterior teniendo en cuenta que, en primer lugar, no hay una posición epistemológica privilegiada que defina *a priori* la importancia de la práctica o de la teoría, pues, entrando a otra discusión, el arte como objeto de pensamiento nos habla sobre el mundo, la condición humana, el devenir histórico de la humanidad, las relaciones de poder, entre otras cosas, desde una perspectiva sensible que la mera observación empírica y el análisis de datos no nos proporciona. En segundo lugar, que la o el docente debe considerar que es muy difícil explicar y lograr un aprendizaje y una reflexión epistemológica por parte de la(os) estudiantes si no se presenta una relación *teopráctica* con la producción, los objetos y los dispositivos artísticos que ellas(os) mismas(os) están realizando; si bien esto puede parecer obvio, en el desarrollo de los contenidos de las materias teóricas, las imágenes, objetos y audios no solo deben ilustrar el planteamiento teórico sino que la obra en sí misma puede convertirse a su vez en un objeto de pensamiento, conocimiento y reflexión. Por último, que las prácticas artísticas generan preguntas, cuestionamientos y planteamientos particulares que se resuelven desde los mismos lenguajes visuales, plásticos, auditivos, corporales y espaciales, y que no han requerido a la teoría como algo imprescindible para lograrlo; por lo que las mismas teorías y planteamientos teóricos precisan de estos ejercicios y prácticas para desdoblarse sus posibilidades de realización y justificación, pues sin prácticas las teorías del arte corren el riesgo de estar vacías.

En un sentido dialéctico, las teorías del arte y las prácticas artísticas se conjugan para conformar un campo de acción, de relaciones y de pensamiento que producen, reproducen y permiten formas de vida, experiencias, conocimientos y vínculos entre personas e instituciones, comunidades e individuos que podemos tanto cuantitativa y cualitativamente identificar, señalar y delimitar. Desde la práctica docente y académica es necesario que las teorías del arte y las prácticas artísticas, así como las subjetividades que las producen, dialoguen desde la consigna que tanto la teoría requiere a las prácticas artísticas para no quedar vacía, como que las prácticas pueden hacer uso de las teorías del arte para explorar, plantear y experimentar más allá de los lenguajes artísticos.

Epistemología situada y producción artística

He discutido la importancia de establecer una relación dialéctica entre teorías y prácticas artísticas; pero en este planteamiento no debemos presuponer lo que se está comprendiendo como teoría. Generalmente y desde un corte más positivista, se interpreta el concepto de teoría como una explicación científica formulada en términos universales, que presenta evidencias contrastables por medio de la experiencia y que se expone mediante un lenguaje formal (Echeverría, 1999; Popper, 2007). Si bien es cierto que las teorías científicas pretenden expresarse a través de un lenguaje claramente comunicable, objetivo y con una tendencia a la neutralidad; las críticas a los proyectos positivista y postpositiva de la ciencia han señalado que no existe un lenguaje universal para la ciencia, que las teorías científicas también responden a una cosmovisión particular del mundo, que no pueden estar de una vez por todas formalizadas (Echeverría, 1999; Toulmin, 1964), y que las estructuras teóricas de la ciencias también manifiestan los contextos desde los que se está generando conocimiento, lo que se traduce en posibles sesgos teóricos y epistemológicos (Echeverría, 1999; Hanson, 1977).

Tomando en cuenta las críticas anteriores, propongo, de manera muy general, considerar que las teorías del arte son un cúmulo de estudios sistemáticos sobre fenómenos artísticos que abordan preguntas particulares, que cuentan con un aparato conceptual que busca comprender y/o explicar dichos fenómenos ya sea desde aspectos filosóficos, históricos, antropológicos, sociológicos, semióticos, simbólicos, entre muchos otros; y que insertan dicha comprensión o explicación bajo una visión del mundo relacionada con las mismas definiciones y conceptos que delimitan la comprensión ontológica y simbólica que se tiene sobre dichos fenómenos.

Si bien, tal delimitación es escasa para lo complejo de la amplia variedad de estudios que existen sobre el arte, sus campos, sus sujetos y sus prácticas, es suficiente para señalar el hecho de que existen discursos sistematizados, formales y sustentados acerca de las prácticas artísticas, que permiten discutir el papel que estos han tenido a su vez en dichas prácticas.

En un sentido general, los nuevos paradigmas en torno a la reflexión epistemológica sobre la ciencia y las teorías científicas reconocen cada vez más que no hay sujetos puros, neutrales y completamente objetivos generando conocimiento científico, sino que quienes generan dicho conocimiento lo hacen desde condiciones de posibilidad que responden a sus contextos históricos y sociales, que sus preguntas son planteadas desde sus propios intereses como sujetos sociales y como sujetos epistémicos; y que por lo tanto el uso objetivo de la razón, puede ser un valor epistemológico a buscar, pero rara vez es como tal un ejercicio puro del conocimiento. Asimismo, se reconoce como necesario el posicionamiento reflexivo del lugar de la subjetividad de las(os) investigadoras(es) dentro de la generación de conocimiento. La reflexividad metodológica que han venido proponiendo las ciencias sociales desde inicios del siglo XXI como parte sustantiva de la investigación científica en dicho campo (Bourdieu y Wacquant, 1995; Denzin y Lincoln, 2012), no solo implica un reconocimiento de las condiciones socioeconómicas desde las que parte individualmente la o el investigador, sino que deberían conllevar un posicionamiento ético y político ante las consecuencias colectivas, epistemológicas, académicas e institucionales que producen los resultados del conocimiento generado. En este sentido, la producción de teorías del arte respondería a la creación de aparatos conceptuales que expliquen y comprendan determinados fenómenos, objetos y prácticas en torno al arte, estudiados sistemáticamente bajo la reflexión de un posicionamiento epistemológico y existencial sobre las condiciones que a su vez posibilitan su producción; y, que, a su vez, es indispensable que de manera más concreta las teorías del arte, su conceptualización y enseñanza se desmarquen de la científicidad positivista que ha acompañado a las discusiones epistemológicas de las ciencias sociales y de la cultura desde el siglo XIX.

Por otra parte, también resulta necesario aclarar, de forma breve, lo que se puede definir como conocimiento más allá de las definiciones clásicas de la ciencia moderna y de las perspectivas analíticas dentro de la filosofía de la ciencia. Se puede sugerir en general que cuando hablamos de conocimiento, en primer lugar, estamos delineando formas particulares de describir y explicar, pero también de comprender y dar sentido a un conjunto de fenómenos que se quieren abordar. En segundo lugar, que hay un empeño crítico para que el conocimiento que se genere responda a cuestionamientos que logren rebasar la posición de la persona o sujeto empeñado en dicha tarea; es decir, que se busca que los resultados sean relevantes, claros y asequibles a otras(os) sujetos más allá de aquellas(os) que están generando el conocimiento. En tercer lugar, la búsqueda de generación de conocimiento requiere poner en relación diferentes aspectos involucrados en el acontecer de los fenómenos que se buscan observar, para así evitar sesgos que se pueden generar al privilegiar unas miradas sobre otras, unos intereses sobre otros o unos discursos dominantes sobre otros discursos periféricos. Por último, cuando hablamos de conocimiento debemos insistir en el cumplimiento de cierta sistematicidad dada por las perspectivas teóricas y metodológicas propias de campos del saber específicos que se establecen a partir del tipo de preguntas que realizan las diferentes disciplinas propias de tales campos.

Los elementos formales de las anteriores delimitaciones conceptuales no deben distraer de la propuesta sobre una epistemología situada en diálogo con la producción artística. Insisto que, si bien la discusión sobre teoría y conocimiento tendrá inevitablemente uno o varios ingredientes abstractos en su desarrollo, lo principal es subrayar que la generación de conocimiento y la postulación de teorías no es un ejercicio únicamente racional, sino que reclama distinguir y registrar las experiencias existenciales (situadas), que poseen y de las que parten aquellas(os) sujetos que generan el conocimiento y las teorías, en este caso, las prácticas artísticas y las reflexiones sobre estas. Más precisamente, la generación de conocimiento, y las teorías que resultan de este, demanda agregar a la reflexión epistemológica, una reflexión existencial sobre el mundo que se está experimentando y la forma en que se está experimentando, pues como señala Sloterdijk, (2013) el conocimiento no lo genera un sujeto abstracto sin una posición fenomenológica en el mundo (2013, p. 30). En este sentido, el conocimiento obtenido no solo respondería a una serie de criterios, positivos, que aseguren su objetividad y veracidad, sino que manifestaría el estado en el que se encuentran las subjetividades sobre las que se genera conocimiento y las que generan conocimiento; las condiciones bajo las cuales subsisten, se reproducen y florecen; y abrirían posibilidades de realización de otras existencias individuales y colectivas.

En el campo de las artes, si la producción artística asume como parte de sus herramientas aquellas teorías pensadas y dialogadas epistémica, reflexiva y afectivamente se posibilita una producción artística que responda en un sentido complejo, no solo a la necesidad de ubicar a las(os) artistas dentro de la historia del arte, identificar su estilo, proponer un manual de instrucciones sobre la pieza (Heinich, 2019), o señalar los elementos de la obra que deban ser analizados; sino que las reflexiones epistémicas situadas, son reflexiones afectivas, existenciales y comunitarias (Walsh, 2013). Pensar, producir o crear situadamente nos puede guiar hacia generar un conocimiento otro, venido de otras(os) sujetas(os), otros espacios, otros cuerpos, pero, sobre todo, a que ese conocimiento esté de forma inmanente relacionado con una praxis afectiva que ayude a garantizar otras formas de ser más libres, justas y felices, como señala Butler (2020) como objetivos de las sociedades actuales, y que vaya de la mano con el reconocimiento público de otros discursos, otras formas de hacer arte y otras formas de existir (Spivak, 2017).

Fuentes de referencia:

- Antivilo J. (Coord.). (2022). *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. México: UNAM.
- Belting, H. (2010). *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas para una antropología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brenifier, O. (2011). *Filosofar como Sócrates. Introducción a la práctica filosófica*. España: Diálogo.
- Brenifier, O. (s/f). *El diálogo en clase*. Disponible en: <http://www.pratiques-philosophiques.fr/wpcontent/uploads/2015/07/El-dialogo-en-clase-ORIGINAL.pdf>
- Butler, J. (2020). *Sin miedo*. Taurus: México.
- Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". En E. Lander (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Recuperado de: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur*. México: Siglo XXI-CLACSO.
- Echeverría, J. (1999). *Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo XX*. Madrid: Cátedra
- Freire, P. (2022). *La educación como práctica de libertad*. México: Siglo XXI Editores.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI Editores.
- Hanson, N. R. (1977). *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*. Madrid: Alianza.
- Heinich, N. (2019). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.
- Horkheimer, M. (2008). *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Popper, K. (2007). *Conocimiento objetivo*. España: Tecnos.
- Spivak, G. Ch. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Siglo XXI Editores.
- Toulmin, S. (1964). *Filosofía de la Ciencia*. Buenos Aires: Mirasol.
- Walsh, C. (Ed.). (2013). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Zemelman M., H., (2021). Pensar Teórico y Pensar Epistémico: los retos de las Ciencias Sociales latinoamericanas. *Espacio Abierto*, 30(3), 234-244.