

eari
educación artística
revista de investigación

Educación artística: revista de
investigación

ISSN: 1695-8403

ricardo.dominguez@uv.es

Universitat de València

España

MONTERO, Daniel

La educación artística como configuración de lo contemporáneo en el arte

Educación artística: revista de investigación, núm. 9, 2018, pp. 149-159

Universitat de València

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=671971508010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La educación artística como configuración de lo contemporáneo en el arte

Artistic education as configuration of the notion of the contemporary in art

Daniel MONTERO. *IIE-Universidad Nacional Autónoma de México (México).*
hombre_tictac@hotmail.com

Resumen: El siguiente texto es una reflexión personal que parte de mi experiencia profesional como investigador en historia y crítica de arte, así como de mi labor docente en escuelas de formación artística en niveles de licenciatura y posgrado y que permite pensar en cómo es que tanto la teoría, la historia y las prácticas del arte coinciden necesariamente. Se argumenta, en general, que la noción de arte contemporáneo, más que un estilo o una moda, es un espacio de experimentación que puede ser aprovechado en las escuelas de arte como un lugar para pensar en cómo es que se percibe la realidad inmediata y cómo es que se pueden singularizar ciertas experiencias de una manera única, de forma muy diferente a cualquier otra disciplina. En ese sentido, y al contrario de lo que se podría esperar por las reglamentaciones y tradiciones que lo predeterminan, el espacio académico se convierte a su vez en un lugar en que la práctica del arte puede escapar y empezar a dialogar de otra forma con la institucionalidad del mundo del arte global y de ciertas maneras de hacer que se han convertido en códigos fácilmente comprensibles. Así, la noción de arte contemporáneo incorporada a la escuela podría incluso cuestionar las mismas bases del conocimiento artístico permitiendo cierta movilidad de los sujetos, así como de las prácticas.

Palabras clave: Investigación artística, Arte contemporáneo, Arte crítico, Escuela de arte, Formación artística.

Abstract: The following text is a personal reflection from my professional experience as a researcher in art history and art criticism, as well as from my teaching work in art schools at undergraduate and graduate levels. That allows me

to think about how the art theory, art history and practice of art necessarily coincide. It is argued, in general, that the notion of contemporary art, rather than a style or a fad, is a space for experimentation that can be used in art schools as a place to think about how it is perceived the immediate reality and how it is that you can single out certain experiences in a unique way, very differently from any other discipline or practice. In that sense, and contrary to what could be expected by the regulations and traditions that predetermine it, the academic space becomes a place where the practice of art can escape the institutionality of the global art world and of certain ways of doing that have become easily understandable codes. Thus, the notion of contemporary art incorporated into the school could even question the very foundations of artistic knowledge allowing certain mobility of the subjects, as well as of the practices.

Keywords: Art research, Contemporary art, Critical art, School of art, Artistic education.

La educación artística como configuración de lo contemporáneo en el arte

En el año 2016 me invitaron a participar junto a Cuauhtémoc Medina en un diálogo llamado *Sistemas legitimadores de las artes visuales* en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Como se puede ver, no es menor ofrecer una plática de esta naturaleza en una escuela de arte porque, así como estaba descrito en el título, la legitimidad no la daría solo el título que los alumnos estaban próximos a conseguir sino un sistema del que tal vez los estudios son parte. Sin embargo, y tal vez la pregunta central de toda la discusión, más allá del sistema del arte (que es una idea que viene directamente de Juan Acha (2012)) es: ¿para qué estudiar arte en absoluto? Y no es una pregunta retórica. La pregunta tiene que ver con el estatus de arte en la actualidad y sobre todo con la noción de arte contemporáneo en la que, al parecer, cualquier objeto o “cosa” puede tener el estatus de artístico y en donde el valor de la obra se ha disgregado en diferentes momentos de dicho “sistema” al que se refería la invitación a la plática.

Por un lado Medina hacía referencia a que la práctica artística sí implica estudios superiores universitarios pero eso no garantiza nada. Lo que podría tener algún sentido es la manera en que los artistas plantean su práctica en relación a las maneras en que formulan una inquietud particular por el mundo en relación a lo que pueden entender por arte. Su profesión quedaría definida no tanto por el título sino más bien por su práctica. Así, el primero funcionaría más como un accesorio y la labor del artista tendría que ver con cómo es que se inserta en un mundo singular que conocemos como “mundo del arte”. En ese sentido, estudiar arte no “certifica” nada. Así, no es lo mismo estudiar derecho, o medicina que arte porque en los primeros casos el título aseguraría que uno tiene un conocimiento específico para desempeñar su profesión luego de terminar los estudios. En el segundo, la profesión

de artista no estaría determinada solo por la “práctica” sino también por lo que Bourdieu (2010) llama un “campo”.

Mi participación, por otro lado, tenía que ver con la afirmación de que hay cada vez más una demanda por la profesionalización del arte. Se abren programas de estudio especializados y se llega a pensar de que es necesario realizar un doctorado en artes. A pesar de que los títulos no aseguran estar dentro del campo, la profesión o profesionalización del arte no está delimitada solo por la práctica: la diversificación profesional ha hecho que a muchos artistas formados en escuelas se dediquen a otras labores sin que necesariamente tengan que ver con la producción de obra. Dentro de esas actividades está dar clases, actividad que han desempeñado muchos artistas y que sin su título no podrían ejercer. O incluso realizan trabajos de diseño y publicidad que muchas veces son mejor remunerados o incluso reconocidos por los contratantes por el título de solicitante. En ese sentido, el título no está de más. El estudio de arte, está vinculado con un mundo laboral más allá que la producción de arte pero que está relacionado con ella. Por otro lado estudiar arte en un nivel universitario provoca algo que sin lugar a dudas es importante para la formación artística: la noción de comunidad que se genera en ese espacio, más allá de las clases, y que es fundamental para generar una conciencia común como preocupación por la práctica. Allí se encuentran coincidencias pero también divergencias de pensamiento y la discusión formal o informal, ayuda a contrastar prácticas e ideas al respecto de arte. Se genera lo que se conoce como, *una generación*, aglutinada por preguntas e intereses comunes.

Desde mi punto de vista, y pensando en retrospectiva, tanto Medina como yo teníamos razón en nuestras afirmaciones aunque, en efecto, no estábamos hablando de lo mismo. Además, las implicaciones de todo lo que se dijo en ese foro son significativas para volver a preguntar, para qué estudiar arte en absoluto y dos cuestiones adicionales: para qué la escuela de arte y, por otro lado, cuál es la relación entre el arte y lo que Boris Groys (2008) ha llamado el mundo real, es decir, todo lo que está por fuera de las instituciones del arte. Visto desde una perspectiva muy general, parecería que la práctica de arte solo aporta a ella misma o funciona en una relación simbólica particular de valor, en un momento en que las representaciones nacionales o incluso la noción de autor se han puesto en cuestión. En ese sentido me gustaría abordar algunas de estas particularidades para pensar en qué sentido la noción de arte contemporáneo no solo tiene que ver con el arte sino que, desde un lugar localizado, ayuda a comprender y a imaginar nuevas posibilidades de organización del mundo.

Libertad-Genealogía-Experimentación: El arte como especulación

En general, pienso que la práctica del arte contemporáneo tiene que ver con la especulación así como con dos derivados que están relacionados con la forma en que se puede comprender históricamente: la experimentación y el proceso artístico.

Entiendo la especulación como un proceso de experimentación que está dada por los intereses del artista, el contexto al que pertenece, la tradición a la que se circunscribe pero también por los materiales que usa, los problemas que elabora, las formas que produce, y las experiencias de las que parte y que quiere provocar. La especulación en ese sentido permite pensar en la realidad de otra manera porque, al no tener un fin en particular, produce su reconfiguración a partir del orden que el artista le quiere dar. Así, se podría pensar en que la práctica artística produce información sobre el mundo que no está separada de la realidad sino que la incluye y al mismo tiempo se separa de ella en sistemas de presentación y representación.

De esa manera, es claro que la producción de arte no está por fuera del mundo de las formas sino que, más bien, esas formas son la evidencia de que algo ha sucedido allí como proceso de pensamiento. Ahora bien, cuando digo formas no me refiero solo a las obras de arte o de objetos de arte sino más bien a una configuración, literalmente hablando, que parte de un proceso de sedimentación como lo entendía Robert Smithson, es decir, un cambio geológico que corresponde a un proceso de pensamiento en el que el paisaje se vuelve análogo a la condición humana. Desde que el arte dejó de pensarse como un objeto cerrado, que tiene una lógica interna en sí misma, y que es autosuficiente en una relación directa con un observador singular, la producción de arte se diversificó, no solo en relación a los materiales con los que podía ser hecho sino también en los espacios en los que podía mostrarse. Además, la transformación de un espectador pasivo a un sujeto activo, ha hecho que la noción de arte tenga que ver muchas veces con una interacción social en el que la obra se produce, en el sentido etimológico de la palabra (*pro/adelante y ducere/conducir, guiar*) en relación a una comunidad específica. En ese sentido, ni las obras de arte, ni los espectadores ni mucho menos los contextos son los que solían ser. Para ponerlo en otros términos, las obras son eventos, objetos, cuerpos, conceptos que se concretan en formas. Los espectadores son sujetos, participantes. Los contextos son públicos, privados, marginales, céntricos, globalizados, locales. El arte ya no es obra sino proyecto e incluso ocupación. Según Hito Steyerl (2014)

El desplazamiento de la obra a la ocupación se aplica en las más diversas áreas de la actividad diaria contemporánea. Marca una transición mucho más grande que el cambio a menudo descrito de una economía fordista a una post- fordista. En lugar de ser visto como un medio para obtener ganancia, es visto como una forma de gastar tiempo y recursos. Acentúa claramente el paso de una economía basada en la producción a una economía alimentada por los residuos, de un tiempo progresivo a un tiempo gastado incluso de forma ociosa, de un espacio definido por una clara división a un territorio enredado y complejo. Quizás lo más importante: la ocupación no es un medio para un fin, como mano de obra tradicional. La ocupación es en muchos casos un fin en sí mismo. (p.108)

Si se considera el arte como ocupación, se piensa al mismo tiempo en el tipo de economía a la que está relacionado y a la temporalidad asociada como persistencia de lo mismo en un gasto innecesario por fuera de sí. Así, el arte ha adquirido formas y lugares que son muy difíciles de describir como una generalidad. Lo que es

interesante es que a partir de esa diversificación han surgido diferentes formas de entender la producción de arte, entre esas la noción de investigación artística que se desprende de la idea de que el arte tiene que ver más con una experimentación que con un producto específico. Como se puede ver muy bien en el argumento de Steyerl, el arte genera una vinculación pero al mismo tiempo una separación en el proceso del hacer. Sin embargo surge la pregunta al respecto de qué es lo que debería “investigar” el arte.

Antes de responder me gustaría señalar un problema y que está relacionado pero que tiene que ver con la consideración institucional de eso que puede significar la investigación: si la experimentación artística está sustentada en la noción de experimentación, y así mismo la idea de experimentación siempre fue extra-académica, cómo puede surgir un espacio académico para la experimentación. ¿No parecería eso un tanto contradictorio? En efecto, tradicionalmente lo que han hecho las escuelas, desde la academia hasta las facultades de arte, ha sido construir un canon desde el cual se puede asentar las bases de la crítica. Sin ese canon no es posible siquiera pensar en una relación con una tradición, cualquiera que ella sea. En ese sentido, la relación entre escuela e historia es sustancial porque la noción de tradición está sustentada de manera más o menos explícita en el curriculum académico en la forma en que se construyen y arman los planes de estudio y cómo es que se deben diseñar cada uno de los cursos.

Así no describan el modelo, los estudios artísticos a un nivel institucional siempre piensan en cuál debería ser el tipo de arte que se debería enseñar desde un imaginario. Dicho imaginario tiene una pretensión vinculante porque hace que los alumnos comprendan el arte desde allí, ya sea para estar a favor o en contra de él. Un ejemplo de ello es la Universidad de Los Andes de Bogotá y el cambio de plan de estudios que efectuó en 1998 en su programa de Artes Plásticas y que pasó a ser de solo Artes. Para ese año la carrera pasaba de entender las artes como medios específicos como pintura y escultura a prácticas artísticas que incluían historia y teoría del arte, medios electrónicos, proyectos artísticos y pedagogía de las artes, y se actualizaron prácticas más tradicionales como el dibujo y la pintura que desde ese momento ya no se pensaban como oficios o técnicas sino como medios experimentales. En ese sentido, no es que el Departamento de Arte de esa universidad haya dejado de tener un canon sino que se circunscribía a otro que tenía que ver más con lo que en la actualidad se entiende por arte contemporáneo, un campo diversificado en el que teoría, práctica, historia y contextos están relacionados.

Ahora bien, no digo que el canon solo sea construido a un nivel institucional académico. Decir eso sería una ingenuidad, particularmente en este momento en que el mundo del arte contemporáneo tiene instancias de visibilidad de diferentes naturalezas que afectan sustancialmente la producción artística. Lo que digo es que el canon está constituido en la tensión entre esa visibilidad y la academia porque lo que se puede ver por fuera de la escuela, por ejemplo en los museos, también

hace parte de un régimen de visibilidad hegemónico. Es justo esa tensión lo que permitiría el ejercicio de la experimentación institucional que se puede entender como un momento de incondicionalidad y de libertad como resistencia, incluso si posteriormente esas prácticas también se institucionalizan, como en efecto le terminó sucediendo al arte que se creía transgresor desde el siglo XIX.

Como lo sugiere Derrida (2002)

Ese principio de resistencia incondicional es un derecho que la universidad misma debería a la vez *reflejar, inventar y plantear* (...) De unas Humanidades capaces de hacerse cargo de las tareas de deconstrucción, empezando por la de su historia y sus propios axiomas. Consecuencia de esta tesis: al ser incondicional, semejante resistencia podría oponer la universidad a un gran número de poderes: a los poderes estatales, a los poderes económicos, a los poderes mediáticos, ideológicos, religiosos y culturales, etc., en suma, a todos los poderes que limitan la democracia por venir. La universidad debería, por lo tanto, ser también el lugar en el que nada está a resguardo de ser cuestionado, ni siquiera la figura actual y determinada de la democracia; ni siquiera tampoco la idea tradicional de crítica, como crítica teórica, ni siquiera la autoridad de la forma «cuestión», del pensamiento como «cuestionamiento». He aquí lo que podríamos, por apelar a ella, llamar la universidad sin condición: el derecho primordial a decirlo todo, aunque sea como ficción y experimentación del saber, y el derecho a decirlo públicamente, a publicarlo. Esto distingue a la institución universitaria de otras instituciones fundadas en el derecho o el deber de decirlo todo. (pp.13-14)

Creo que uno de los lugares más propicios en donde la universidad sin condición es posible es en los programas de arte, incluso más que en la práctica artística que ya está incorporada al campo de arte profesional, por el cuestionamiento que ejerce al canon al hacer explícitos sus condiciones de existencia mediante la práctica. Pero no solo eso. También ejerce un cuestionamiento de dinámicas sociales y de poderes hegemónicos al mostrar sus objetos, sus residuos, sus interacciones.

Es en ese sentido que la educación artística puede ser comprendida como investigación, sobre todo a niveles de educación especializada en maestrías y doctorados que, más que una formación en el canon, tendrían la posibilidad de cuestionarlo desde la idea de proyecto. Una de las condiciones del proyecto es que es concebido a largo plazo, y sus resultados dependen de un proceso de pensamiento y de experimentación. En ese sentido el tiempo es un factor fundamental para la investigación en arte como ocupación en una relación sincrónica y diacrónica: al mismo tiempo que se piensa en el presente como conciencia, hay una relatividad tanto con el pasado como con el futuro: por un lado como canon y por el otro como imaginación/utopía. El tiempo se despliega críticamente en el arte entendido como investigación.

Así, investigación, proyecto y forma crítica quedan relacionadas en la escuela de arte de forma orgánica. Sin embargo, es muy claro que esto no tiene sentido en

una escuela que solo piensa en la especificidad del medio o en transmisión de una técnica especializada. Eso no quiere decir que los materiales no sean importantes, sino que el ejercicio de pensamiento también se puede ejercer desde allí. Es más, son los materiales como forma lo que distingue este tipo de producción artística de otro tipo de conocimientos que cuestionan sus tradiciones de otras maneras y con otros argumentos.

Investigando la realidad como una forma de constitución de lo contemporáneo

Ahora bien, me gustaría regresar a la pregunta que quedó pendiente más arriba, a saber, qué es lo que debería “investigar” el arte. Tal vez esa sea la pregunta que permita entender mi punto de forma más precisa al respecto de la relación entre el arte, la especulación y la realidad. La respuesta tiene un componente de relatividad muy grande porque depende de los intereses particulares de cada artista que a su vez están vinculados con contextos y tradiciones diferentes. Sin embargo, es precisamente desde ahí que se puede pensar en la noción de investigación de la realidad como pluralidad.

Desde que la obra de arte no es solo una “obra” sino que también puede ser un objeto, e incluso un objeto de la vida real, adquiere un estatuto muy peculiar porque ahora todos los objetos del mundo pueden ser considerados como potenciales obras de arte. No hace falta ya “hacer” sino a veces basta con “enunciar” para que un objeto adquiera un estatus de esa naturaleza. Un ejemplo claro de esto es la obra de Jota Izquierdo quien trabaja con mercancías piratas que colecta en la Ciudad de México y que exhibe como parte de su proyecto *Capitalismo Amarillo* para hacer un apunte sobre la economía informal y los productos pirata, entre otras cosas.

Ahora bien, las obras también han salido del espacio de exhibición y ahora se producen afuera, en una relación con alguna comunidad específica que no solo ayuda a producirla, sino que es parte fundamental de la obra porque su realización tiene que ver con conversaciones y producción de objetos de forma conjunta entre el artista y los sujetos a los que se dirige. El artista participa con la comunidad en un proceso de trabajo en el que se interactúa bajo ciertas premisas propuestas por el artista o que surjan a partir de la interacción. La obra resultante que se exhibe es el producto de dicha interacción. Un ejemplo de ello es la exhibición que se realizó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) llamada *El regreso del lago* de Maria Thereza Alves, quien ha trabajado en la región de Chalco en México con el Museo Comunitario del Valle de Xico para mostrar la degradación ecológica de ese lugar. Lo que se mostraba en sala partía de su interacción con esas comunidades y de objetos colectados en el lugar.

Por último, hay obras que interactúan directamente dentro de los espacios de exhibición y que se producen allí, ya sea porque hay eventos específicos sucediendo

en el lugar, o porque los públicos se ven compelidos a participar. Los ejemplos de este par de situaciones son relativamente fáciles de encontrar en Tania Bruguera y en Marina Abramovich. En estos casos los objetos están dispuestos en sala y se espera que algo ocurra a partir de la propuesta del artista.

En ese sentido, muchas obras de arte hacen parte de la realidad porque se comportan como una crítica a ella en el sentido que muestran un aspecto singular al aislar un elemento y desde allí pensar cómo es que se comporta, en qué condiciones ha sido elaborado, quiénes y cómo son los sujetos que las realizaron, cómo circula, etcétera. Así, el arte habla de la realidad, pero no es la realidad, o más bien, en ese ejercicio de aislamiento es más que realidad porque nos la hace notar en ese señalamiento.

Ahora bien, qué tiene que ver esa forma de producción con las escuelas de artes. Es claro que si la escuela no es un lugar en el que solo se enseña una técnica, sino que tiene que ver más con problemas específicos que se desarrollan en el tiempo, y la producción de obras de arte contemporáneo está relacionada con la realidad en esos diferentes sentidos que describí anteriormente, la escuela artística debería pensar en esa relación a partir de la noción de investigación que estaba señalando más arriba. Así, el arte tendría la facultad de investigar la realidad de maneras singulares, porque aislaría y a la vez elaboraría argumentos a partir del interés particular del artista. La investigación artística tiene que ver con una pregunta muy específica: cómo es que se constituye el mundo a partir de sus objetos y de sus sujetos. Como se puede ver, esta pregunta esta relacionada con formas interpretativas particulares que son las que hace que cada artista elabore una propuesta diferente.

Así, el arte y la teoría se vuelven uno solo porque el objeto de arte se vuelve un objeto teórico que, a partir de esa singularidad, puede señalar la generalidad de una situación. Es pertinente preguntar entonces ¿qué significa la producción de arte como proceso de pensamiento en relación al mundo? La escuela de arte funcionaría entonces como una especie de laboratorio en el que se podría experimentar diferentes maneras de comprender contextos, objetos y sujetos y en ese sentido tendría que ver con el pensamiento e imaginación de lo que sucede en un tiempo presente. La investigación, así entendida, tendría que ver con un aporte significativo al arte contemporáneo: no solo un objeto, sino un lugar y un proceso, en el que se podrían elaborar y señalar ciertos aspectos que parten de una pregunta específica.

De esa manera la noción de contemporaneidad también se abre en diferentes temporalidades en la producción artística porque no solo existe una referencia al presente sino también a un tiempo futuro si se considera como proyecto, pero también a un tiempo pasado como trabajo realizado.

Señalando los intersticios: el arte como límite y como centro

En 1973 y 1974, Gordon Matta-Clark compró quince lotes vacíos en Nueva York por casi nada. Eran pequeños pedazos de tierra, poco interesantes para los urbanizadores debido a su reducido tamaño, forma extraña o porque estaban dentro de otros lotes. Sin embargo, estos espacios lagunas, eran parte de la ciudad y ayudaron a conformar y configurar su estructura interna. Posteriormente, por el impago de los impuestos de dichas propiedades los predios regresaron al ayuntamiento para que los intentara vender nuevamente. En esa obra llamada *Relity Properties: Fake Estates* el artista señalaba los intersticios de la ciudad y los residuos que se producen por la manera en que se construyen y se habitan las grandes ciudades.

En efecto, la obra de Matta-Clark señalaba hace poco más de 40 años que el arte puede interesarse por residuos y asuntos que estarían completamente al límite del interés general o de fenómenos que podrían considerarse dignos de investigación ya sea porque no tienen la suficiente visibilidad o porque su aporte como fenómenos sociales, económicos, etcétera, no es sustancial. En el caso de *Relity Properties*, al comprar esos intersticios inútiles se puede dar cuenta de lugares de la ciudad que nadie había notado antes pero también que incluso esos lugares estarían a la venta a pesar de su inutilidad. La pregunta que queda después de ver esa obra es de qué están conformadas las ciudades, como se producen sus puntos de visibilidad y de invisibilidad, cuál es el límite para que un terreno sea habitable, entre muchas otras. En ese sentido el arte puede señalar ese tipo de situaciones, lugares y objetos que carecen de importancia pero que se pueden volver importantes, no por sí mismos, sino por lo que señalan.

Ahora bien, luego de ese ejemplo se podría preguntar cuál es entonces el objeto de estudio de la investigación en arte. En efecto, y como esta obra lo demuestra, podría ser virtualmente cualquier cosa. Así, y a diferencia de otro tipo de investigaciones de otras áreas del conocimiento, la investigación en arte tendría la facultad de desarrollar obras a partir de esos límites intersticiales irrelevantes. En ese sentido, el asunto no sería tanto el objeto de estudio, que dependería del interés de cada uno de los artistas en relación a su contexto, sino en el método que se puede llegar a usar para poder desarrollar la investigación. Así, vale la pena preguntar ¿ese método se puede llegar a enseñar en una escuela de arte?

La respuesta a esa pregunta es muy relativa porque no depende solo de un sistema, sino que tiene que ver más bien con la pregunta inicial a la que se refiere el proyecto y es en ese punto en donde la especulación se vuelve determinante, como ya lo había señalado. La especulación sería el método que permite pensar en el canon pero también salir de él. La labor del maestro en ese caso sería señalar las posibilidades de ejecución que tiene un proyecto y no tanto soluciones concretas, que luego se alcanzarán dependiendo de cada problema. Así, la educación artística entendida como investigación singulariza asuntos que podrían ser muy generales volviéndolos particulares con acciones, objetos, registros e imágenes y el trabajo intelectual

consistiría en pensar cuáles pueden ser los mejores medios para aproximarse a dicho asunto. Es una especie de método sin método, o una intuición intelectual como la entendía Schelling (2006).

Schelling elabora un sistema para conciliar lo consciente y lo no consciente, donde la intuición intelectual alcanza el privilegio de ser el único tipo de conocimiento adecuado al yo entendido como actividad, y no como simple objeto, pues el yo es un conocer que se produce a sí mismo, “una continua intuición intelectual”. Para disolver esa contradicción se refiere al producto artístico como unión de lo que estaba separado en la filosofía kantiana, es decir, intuición y entendimiento. El arte empieza siendo producto de una creación consciente; pero acaba siendo algo no consciente, al contrario de cuanto hay en la naturaleza. La actividad consciente y la inconsciente, la libertad y la naturaleza, no pueden encontrarse en el yo hasta que el yo no se hace consciente de su actividad productiva. Así, el arte es el punto de llegada de ese sistema. En este momento, la intuición intelectual formulada por el filósofo al principio de su teoría, que parecía un contrasentido, o en todo caso una hipótesis escondida, se revela como algo existente en cuanto “la intuición estética es la intuición intelectual hecha objetiva”. El poder productivo del arte borra el contraste entre objetividad y subjetividad, es el poder del yo que produce. Es, en suma, la facultad poética.

Ahora bien, si la producción de obras de arte permite una comprensión de esa singularidad, cualquiera que ella sea, ¿qué tipo de conocimiento produce la obra de arte? Es una pregunta difícil porque ese tipo de conocimiento no tiene un fin aplicable en la realidad pero, como he señalado más arriba, tiene que ver con la realidad al “elaborarla” y en ese sentido dependería de ella. Así, no está de más reiterar, es un conocimiento acerca de la realidad sin ser ella misma y que ayudaría a pensar en otras posibilidades de dicha realidad, es decir, funciona de manera crítica. Desde mi punto de vista, este conocimiento crítico permite ciertas formas de imaginación que otras disciplinas no conciben.

En la escuela saliendo de ella

¿Cómo pensar entonces la relación institucional de los diferentes lugares del mundo del arte como museos y galerías, las bienales y espacios independientes? ¿Cómo pensar en las escuelas de arte, en la investigación artística vinculada a ella y por supuesto en la producción artística? ¿Cómo pensar, en definitiva, en el arte contemporáneo desde la escuela y saliendo de ella? Es claro que el concepto está configurado desde la realidad y que tiene vínculos importantes con ella. También se puede decir que la escuela hace parte de la configuración de lo contemporáneo porque sería desde allí, desde la experimentación, la investigación y el debate que se puede contribuir a producir el arte que queremos desde la crítica. En ese sentido la escuela de arte y el mundo del arte podrían encontrar coincidencias porque el debate sobre la pertinencia de ese mundo se estaría debatiendo en ese laboratorio

con la posibilidad de incidir en él. Así, sería adecuado pensar en que los debates en la escuela tuvieran que ver con lo que pasa afuera de ella en relación a su economía, su política y su sociedad en una relación orgánica.

Por tanto, no deberían existir escisiones entre las diferentes esferas sino más bien una comprensión de cada una desde su competencia singular. De esa manera el concepto de arte contemporáneo no solo sería el articulador desde el canon sino que estaría por producirse desde la experimentación y la escuela no debería estar escindida de ese proceso porque es desde allí donde todo adquiere sentido. Es el espacio más libre que puede existir para la producción de un conocimiento especulativo. La escuela debería servir como esa plataforma que piense la realidad como utopía en sentido crítico. Debería, en definitiva, ser un lugar que en efecto produzca conocimiento.

Referencias bibliográficas

- Acha. J. (2012). *El arte y su distribución*. Ciudad de México. México: Trillas.
- Bourdieu. P. (2010). *El sentido social del gusto*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Derrida. J. (2002). *La universidad sin condición*. Madrid, España: Totta.
- Groys. B. (2008). On the new. *Art Power* (pp. 23-43). Cambridge, Estados Unidos de América: MIT Press.
- Steyerl. H. (2014). El arte como ocupación. Demandas para una autonomía de la vida. *Los condenados de la pantalla* (pp.107-127). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.