

Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: una introducción

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Las siguientes reflexiones constituyen una propedéutica, es decir, la introducción a un conjunto de saberes y disciplinas que hace falta conocer para prepararse para el estudio de una materia; nuestro objetivo es realizar, entonces, un aprestamiento para ingresar al vasto campo de problemas que implican las relaciones entre Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología.

En nuestra exposición plantearemos, en primer lugar, algunas indispensables coordenadas preliminares; luego, nos referiremos a la necesidad de trabajar con las Ciencias del Arte como campo específico de conocimiento; en tercer lugar, propondremos una serie de problemas en torno a las políticas aplicables a/desde las Ciencias del Arte, y finalmente esbozaremos algunas conclusiones pertinentes para la investigación teatrológica.

1. Coordenadas preliminares

1. 1. Distinción terminológica: Arte(s), Ciencias del Arte y Filosofía de las Ciencias del Arte (o Epistemología)

Debemos partir de una distinción terminológica como puesta en acuerdo para las observaciones subsiguientes. Llamamos:

- **Arte(s):** a un conjunto de entes y acontecimientos específicos (entes y acontecimientos de producción, circulación, recepción, saberes, trabajo, política, conservación, etc.) en líneas diversas: teatro, música, cine, plástica, fotografía, video, danza, etc.¹
- **Ciencias del Arte:** al conocimiento sistemático y controlado sobre el arte, es decir, el conjunto de conocimientos sistemáticamente estructurados, y susceptibles de ser articulados unos con otros, organizados con rigurosidad, coherencia, argumentación, a partir de la observación, la experimentación, la comprobación y la validación de una comunidad científica.

¹ A partir de este momento, nuestro uso del término Arte, en su extensión, incluye el Teatro. El lector especializado en Teatro puede reemplazar el término Arte por el de Teatro.

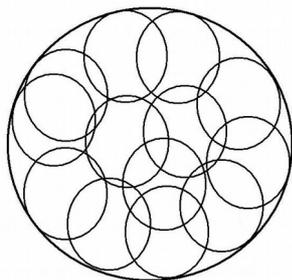
- Filosofía de las Ciencias del Arte o Epistemología aplicada a las Ciencias del Arte: al estudio de las condiciones de producción y validación del conocimiento científico sobre el arte y, en especial, de las teorías científicas vinculadas al estudio del arte. En tanto las ciencias parten de supuestos, la Filosofía de la Ciencia debe analizar los supuestos en que se constituyen las ciencias.

- Distiguimos a su vez Epistemología o Filosofía de las Ciencias del Arte de Filosofía del Arte (o Estética), una disciplina (integrante del Conjunto de Ciencias del Arte) que estudia las teorías en torno del arte y sus problemas (la belleza, la esencia del arte, su institucionalidad, etc.)

1.2. ¿Ciencias?, ¿en plural?

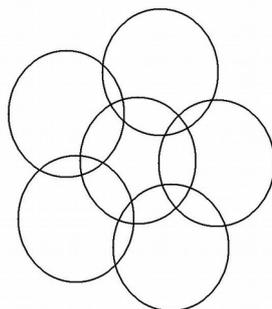
Hablamos del Ciencias del Arte porque existe una pluralidad de ciencias y una variedad de disciplinas científicas que abordan el estudio sistemático del arte, cada una con su perspectiva propia. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Le-compte, Mathy, 1998, p. 43).

Llamamos disciplinas científicas a las ramas del conocimiento que estudian una serie de situaciones desde una perspectiva particular, sostenidas por teorías, presuposiciones, redes de científicos, instituciones, etc. Las Ciencias del Arte constituyen el conjunto de disciplinas científicas que se ocupan de estudiar los entes y acontecimientos que llamamos arte(s). Algunas disciplinas científicas son Filosofía del Arte, Semiótica del Arte, Poética, Antropología del Arte, Sociología del Arte, Lingüística Aplicada, Economía del Arte, Hermenéutica, Análisis y Crítica del Arte, Archivística y Museística, Bibliografía, Edición y Ecdótica, Estética Comparada, Historia del Arte, Metodología, Teoría del Arte, Etnoescenología, Psicología del Arte, etc. Podemos representar con este esquema una visión de conjunto de las distintas disciplinas (cada uno de los círculos pequeños) que se superponen, cruzan, hacen préstamos dentro del círculo mayor de las Ciencias del Arte:



Esquema 1

Por otra parte, las Ciencias del Arte establecen cruces, superposiciones, préstamos con otros campos científicos: Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias Matemáticas (Formales), Ciencias Políticas, Ciencias de la Comunicación, Ciencias de la Educación, etc. Podemos pensar el siguiente esquema, donde el círculo central corresponde a las Ciencias del Arte y los otros círculos (que se superponen sólo parcialmente, dejando un centro libre) remiten a los otros campos científicos:



Esquema 2

De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998, p. 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científica a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada).

1. 3. Optimismo – pesimismo teórico respecto de la articulación entre arte y ciencia

En el campo artístico y en el científico circulan diferentes posiciones respecto de la posible relación entre el arte y la ciencia, en un arco que va del pesimismo al optimismo teórico. Nuestra experiencia en ámbitos académicos de la Argentina y del extranjero nos permite atestiguar una cada vez mayor viabilidad de instituciones sostenidas en la actitud optimista respecto de esta articulación.² Por un lado, debemos hacer la crítica de la idea de oposición irreconciliable entre arte y ciencia, muy común entre los artistas y los profesores de técnicas. Basten dos ejemplos de artistas notables que encarnan la posición pesimista, con matices diferentes, en sus declaraciones:

Barnett Newman (plástico expresionista neoyorkino): “Para un artista la estética viene a ser lo que la ornitología para un pájaro” (citado por Hess y Grose-nick, 2009, p. 19)

Ricardo Bartís (director teatral argentino): “Me pasa con este libro [*Cancha con niebla*] algo que reconozco muy seguido en mí. La sensación del deseo [de ser un intelectual] y de la falta del derecho a ese deseo. La ideal del malentendido en el país: qué mal estará todo que va a salir un libro sobre mí. Nunca me consideré un intelectual y creo ser una persona más bien inculta. Lo lamento, lo lamento mucho. He organizado mi pensamiento valorizando excesivamente la acción. Muchas veces pienso, esquemáticamente, que el pensamiento debilita al hombre, lo termina vaciando, lo aleja de la vida, es puro campo de especulación que angustia” (...) “Creo que hay algo resentido en mí, una especie de síndrome de mozo, de petiso, de negrito: ser del grupito del fondo, tener esa fascinación por lo intelectual, por el mundo casi cholulo de lo intelectual, del prestigio intelectual, y ese lugar de singularidad que presupone lo intelectual, y al mismo tiempo percibir que no lo soy” (Bartís, 2002, p. 11).

2 Baste mencionar la creación de nuevas Facultades, Carreras, Especializaciones y Posgrados vinculados al arte en diversas universidades argentinas (entre ellas, la Universidad Nacional de Río Negro, la Universidad Nacional del Nordeste y la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Acaba de crearse además RAUDA, la Red Argentina de Universidades de Arte.

También debemos hacer la crítica de la idea de identificación absoluta arte-ciencia, tendencia frecuente en algunas instituciones universitarias o terciarias dedicadas al arte, especialmente en aspectos vinculados a la evaluación, tesis, tesinas y elaboración de trabajos de investigación. Debe quedar claro que hacer arte e investigar artísticamente no es, en sí mismo, investigar científicamente. Al respecto señala Nelson Goodman, en *Los lenguajes del arte*, primero poniendo el acento en las afinidades entre arte y ciencia, pero luego estableciendo campos específicos:

“Nada de lo que vengo diciendo pretende ser una obliteración de la distinción entre arte y ciencia. Las declaraciones de unidad indisoluble –de las ciencias, de las artes, de las artes y las ciencias juntas, o de la humanidad- tienen igualmente a centrar la atención en las diferencias. Lo que quiero remachar es que aquí las afinidades son más profundas de lo que frecuentemente se supone. Y otras son las diferencias significativas”. (Goodman, 1976, p. 264)

Sostenemos una posición optimista frente a las posibilidades de la complementariedad, el diálogo, la mutua revelación y el puente arte-ciencia (volveremos sobre el tema al tratar los trayectos epistemológicos). El arte puede ser estudiado por la ciencia, el arte produce pensamiento a través de la reflexión sobre sus competencias, el artista es un intelectual específico.

2. Sobre la (inexorable) necesidad de las Ciencias del Arte

2. 1. Núcleo central generador de nuestras discusiones

Sostenemos que se hacen necesarias las Ciencias del Arte, con su producción de conocimiento específico, porque deben atender problemas con los que no se enfrentan otras ciencias. Uno de ellos, fundamental, es la problematicidad del concepto de arte en el siglo XX y en el siglo XXI. Theodor Adorno abre su *Teoría estética*, en 1969, con una afirmación que no podemos ignorar:

“Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera en su derecho a la

vida” (Adorno, 2004, p. 9).

Más de 30 años después, Elena Oliveras retoma el dictamen de Adorno y lo confronta con la producción artística de las últimas décadas. Oliveras ratifica la lúcida observación del teórico alemán y concluye:

“Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *desdefinición*” (*Estética*, 2004, p. 64).

Efectivamente, esa problematicidad es resultado de la acción rupturista de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo) entre 1909-1939, y especialmente del gran “shock estético” (Gadamer, *La actualidad de lo bello*) de los *ready-mades* de Duchamp. También se hace cargo del legado de la postvanguardia (aproximadamente desde 1940 hasta hoy) y se manifiesta en la necesidad de formular nuevas categorías para pensar los fenómenos artísticos en las últimas décadas: desdelimitación, transteatralización, diseminación, liminalidad, ex-centris, hibridación, performance, teatro ambiental, bioarte y otras formas de dar cuenta de la ampliación del concepto de arte.

A esta problematicidad se suman cinco visiones de la doxa (pensamiento no científico), sin fundamentación argumentativa, muy arraigadas en la oralidad y en la escritura del campo artístico, que a su manera dan una respuesta a esta situación de des-definición del arte:

1. visión totalizadora: sostiene que “Todo es arte”
2. visión reduccionista: afirma que “Sólo es arte tal tendencia particular”, “Sólo es arte lo que hago”, “Sólo es arte lo que hace este grupo de artistas”.
3. visión necrológica: asegura que “El arte ha muerto”
4. visión relativista: sostiene que “Arte es cualquier cosa a la que se convenga en llamar arte”
5. visión subjetivista: afirma que “En el arte todo es subjetivo”

En tanto manifestaciones de la doxa, sin sustento argumentativo riguroso ni validado por una comunidad científica, cada una de estas visiones puede ser refutada sin esfuerzo. La primera es derribada por el director Luis de Tavira, quien al referirse al teatro

(y por extensión, también al arte en general), afirma: “Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro” (Tavira, 2005, p. 35); si todo es arte, ya nada es arte. La segunda se desmorona sólo con invocar la experiencia histórica del arte a partir de las vanguardias, el mencionado “shock”. Está claro, frente a la tercera, que el arte sigue aconteciendo con expresiones notables y goza de muy buena salud. La cuarta visión resulta refutable en tanto no alcanza con el mero gesto de instalar una convención en una comunidad para fundar un concepto de arte, son necesarias la argumentación y la fundamentación rigurosas. Finalmente, la posición del absolutismo subjetivista queda desautorizada con la simple constatación, en términos de Teoría del Conocimiento, de que no hay objeto sin sujeto ni sujeto sin objeto.

2. 2. La problematización del arte conduce a (y es resultado de) la pregunta ontológica

Frente a este estado del arte en la contemporaneidad, que define una nueva situación mundial, se hace necesario formular la pregunta inicial de la Filosofía, la pregunta ontológica: qué hay en el arte, qué existe en el mundo en tanto arte, qué está en el arte, qué es el arte.

Ontología (de on, ontos = ente, y logos = tratado) significa literalmente tratado o ciencia del ente. Ente es todo lo que existe o puede existir en cualquier modalidad y bajo cualquier estado (material, ideal, imaginario, abstracto, etc.). A pesar de que durante años se ha eludido sistemáticamente la pregunta ontológica (por ejemplo, en el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis, o en la *Semiótica teatral* de Erika Fischer-Lichte), asistimos científicamente a la imposibilidad de eludir la pregunta ontológica por cuatro grandes razones:

a) por la obviedad de la posible formulación de la pregunta: los no-especialistas, muchas veces sorprendidos por manifestaciones reconocidas como artísticas y que los desconciertan, suelen preguntar a los especialistas qué es el arte o en qué consiste el objeto de estudio al que dedicamos nuestras reflexiones³;

3 En la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que funciona en el Centro Cultural de la Cooperación bajo nuestra dirección, suelen generarse discusiones vinculadas a que tal o cual fenómeno u obra “son” o “no son” teatro. Hemos intentado esbozar algunas respuestas en nuestros libros sobre *Filosofía del Teatro* (2007 y 2010) y en nuestra *Introducción a los estudios teatrales*

b) porque todo el tiempo usamos el término arte en la vida cotidiana, en la legislación, en las instituciones (universidades, conservatorios, planes de estudio, títulos), y necesitamos en cada uno de esos ámbitos saber de qué hablamos, cuáles son los límites del objeto al que nos referimos;

c) por la ineludibilidad con que se enfrenta el discurso de la ciencia. Afirma Willard Van Orman Quine en su artículo “Acerca de lo que hay”:

“Creo que nuestra aceptación de una ontología es en principio análoga a nuestra aceptación de una teoría científica, de un sistema de física por ejemplo: en la medida, por lo menos, en que somos razonables, adoptamos el más sencillo esquema conceptual en el que sea posible incluir y ordenar los desordenados fragmentos de la experiencia en bruto. Nuestra ontología queda determinada en cuanto fijamos el esquema conceptual que debe ordenar la ciencia en el sentido más amplio; y las consideraciones que determinan la construcción razonable de una parte de aquel esquema conceptual –la parte biológica, por ejemplo, o la física- son de la misma clase que las consideraciones que determinan una construcción razonable del todo. Cualquiera que sea la extensión en la cual puede decirse que la adopción de un sistema de teoría científica es una cuestión de lenguaje, en esa misma medida –y no más- puede decirse que lo es también la adopción de una ontología”. (2002, p. 56)

De la misma manera, el filósofo Ángel González Álvarez sostiene que todo punto de partida científico implica un recorte ontológico:

“La ciencia no puede salir del ente ni objetiva ni subjetivamente. Bajo algún respecto, todas las ciencias podrían comenzar sus definiciones con aquella mínima expresión: ciencia del ente... La ontología tendría una significación genérica en cuyo seno cabrían todas las ciencias que, en consecuencia, sólo se diferenciarían específicamente. Cada una de las ciencias sería o tendería a ser una región de la ontología, una ontología regional”. (1979, pp. 13-14)

(2012).

Y poco más adelante González Álvarez ratifica: “Todas las ciencias particulares clavan sus raíces en la ontología. Todos sus objetos hállanse radicados en lo ontológico” (1979: 17). Es decir, la Teatrológica como la Ciencia del Ente Teatral.

d) porque, como afirma Tibor Bak-Geler en su artículo “Epistemología teatral” (2003, pp. 81-88), es necesario comprender las características del objeto de estudio para poder decidir qué grupo de ciencias se hacen cargo de las problemáticas del arte teatral. Bak-Geler realiza cuatro agrupamientos: las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos y fenómenos naturales, en los que el ser humano es incluido como fenómeno fisiológico; las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos sociales; las ciencias cuyo objeto de estudio son productos humanos pero dada su estructura y comportamiento a través de la historia permiten proponer parámetros de verificación; las ciencias cuyo objeto de estudio son las artes. De su exposición se obtienen provechosas conclusiones: por un lado, que las Ciencias del Arte, recurriendo a vínculos interdisciplinarios, son las únicas que comprenden el teatro y el arte en su singularidad y complejidad, es decir, en la totalidad de procesos y problemas de cómo “el teatro teatra” y “el teatro sabe” (Kartun, 2010: 104-106); por otro, que es necesario volver sobre el pensamiento de los artistas producido a partir de las mismas prácticas artísticas.

De hecho, numerosos científicos en el mundo han pensado y están pensando actualmente el problema del arte y sistematizando posibles respuestas. Citemos a Wladyslaw Tatarkiewicz (*Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, de 1975) quien afirma que algunos de los posibles rasgos distintivos del arte a través de la historia son “que produce belleza”, “que representa o reproduce la realidad”, “que crea formas”, “que permite la expresión”, “que produce la experiencia estética”, “que produce un choque”. Nelson Goodman (*Maneras de hacer mundos*, 1978) sostiene que lo distintivo del arte es poner “mundos” a existir.

Por la vía de la pregunta ontológica llegamos a la pregunta epistemológica: ¿qué respuesta da la ciencia a la pregunta por el arte?, ¿qué construcciones científicas del arte se producen?

2. 3. Científicamente llamamos arte a aquellos fenómenos (entes, acontecimientos) que son reconocidos como arte por cualquiera de las diversas construcciones científicas del arte

Reconocemos la inseparabilidad de la pregunta ontológica y la pregunta epistemológica. De esta manera, arte será cualquiera de las construcciones científicas del arte, en tanto construcciones coherentes, rigurosas, sistemáticas, argumentadas, probadas, aplicadas y aplicables, en permanente actualización. Dichas construcciones están sometidas al pluralismo científico arriba mencionado: según leyes teóricas diferentes, podrán realizarse construcciones científicas del arte diversas. El pluralismo, como escribe Samuel Cabanchik,

“acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik, 2000, p. 100).

Baste un ejemplo de pluralismo en los estudios teatrales. Podemos diferenciar al menos cuatro grandes construcciones científicas del teatro:

- La **Semiótica** considera el teatro como *lenguaje*, como un sistema de *comunicación, expresión y recepción*, y al actor como un portador de *signos*.
- La **Antropología Teatral** reconoce en la *teatralidad* un atributo y una competencia humanos, inseparables del hombre (la capacidad de organizar la mirada del otro a través de una acción), advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el *comportamiento teatral* y el comportamiento cultural, y afirma que hay teatralidad *antes (en la base) del actor*.
- La **Sociología del Teatro** aplica a los estudios teatrales los saberes de las Ciencias Sociales, esto es, la consideración del teatro como una práctica del hombre en sociedad.
- La **Filosofía del Teatro** define el teatro como un *acontecimiento* que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poíesis* y *expectación* en *convivio*. Admite dos grandes definiciones del teatro: una lógico-genética (el teatro consiste en la

producción de poíesis corporal expectada en convivio); otra pragmática (el teatro consiste en la fundación de un zona de experiencia y subjetividad a partir de la interrelación de los subacontecimientos convivio-poíesis-expectación).

Como puede verse, las teorías son interpretaciones de la realidad, no representaciones especulares. No hay una única manera de nombrar la realidad. Cada teoría se compara con la realidad y también con las otras teorías: se busca superar las interpretaciones ya conocidas de la realidad, a favor de nuevas y mejores interpretaciones.

2. 4. Necesidad de conciencia epistemológica de los investigadores

Llamamos, entonces, *base epistemológica para el estudio del arte* a la elección consciente de las condiciones de conocimiento que determinan los marcos (Carnap), las capacidades y las limitaciones teóricas, metodológicas, historiológicas, analíticas, críticas y pedagógicas de un investigador ante su objeto de estudio.

La determinación de la base epistemológica depende del posicionamiento consciente del investigador respecto de su relación científica con el arte. Según su posición, el arte se podrá estudiar de una manera u otra. Cambia la base epistemológica, cambia el conocimiento del objeto y, en consecuencia, cambia también el objeto.

Nuestra base epistemológica ya está inscrita en los términos técnicos con que trabajamos (aunque no lo advirtamos). Hemos naturalizado el uso del término “texto”, muchas veces sin saber o al menos recordar que a través de él asumimos una posición semiótica. Ya en 1972 Umberto Eco señala, en su conferencia “El signo teatral”, la relevancia que adquiere el uso de determinados términos en los estudios teatrales, porque cada uno de ellos encierra una conceptualización diferente de lo teatral:

“No es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el término *representación*, el mismo que se usa para el signo. Llamar a una representación teatral *show* acentúa sólo sus características de exhibición de determinada realidad; llamarla *play* acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla *performance* acentúa sus características de ejecución; pero llamarla *representación* acentúa el carácter signico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe, mediante alguna forma de ejecución, para fines lúdicos, pero por sobre todo para que esté en lugar de otra

cosa” (Eco, 1988, p. 43).

Si cambio la base epistemológica, cambian las perspectivas de conocimiento. Si toda aproximación científica al teatro se formula desde una base epistemológica, es necesario preguntarle a las teorías de las que nos valemos en qué bases epistemológicas se fundan: desde qué marcos científicos producen conocimiento.

Detengámonos, a manera de ejemplo, en las capacidades y limitaciones que la Filosofía del Teatro propone desde su diseño de base epistemológica. Venimos desarrollando esta perspectiva desde el AICA (Área de Investigaciones en Ciencias del Arte), como forma superadora de la construcción semiótica y más comprensiva de la singularidad de lo teatral. La base epistemológica de la Filosofía del Teatro introduce algunas condiciones fundamentales para la investigación o supuestos insoslayables (diferentes de los que imponen otras de las disciplinas ya mencionadas):

1. si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece.

2. si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el musical, el televisivo, etc.), porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular, y que construyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer (“el teatro sabe”, “el teatro teatra”, Kartun, 2010).

3. si el teatro es un acontecimiento ontológico, en la *poíesis* y en la expectación tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre las funciones comunicativa, generadora de sentidos y simbolizadora (Lotman, 1996), secundarias respecto de la función ontológica. En el teatro como acontecimiento no todo es reductible a lenguaje. ¿El lenguaje es el fundamento último del acontecer vital o está inscripto en una esfera mayor y autónoma al lenguaje, que involucra el orden de experiencia y que la Filosofía llama *existencia* o *vida*?

4. si el teatro es un hacer (reunirse en convivio, generar *poíesis*, esperar *poíesis*,

incidir en una zona de experiencia y subjetividad, etc.) para producir acontecimiento, el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis*, debe ser comprendido a partir de la observación de su *praxis* singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral, de su “estar” en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo.

5. si el teatro es *praxis*, como señala Bak-Geler (2003), debe ser pensado no sólo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, que se genera sobre/a partir de esas prácticas.

6. si la Filosofía del Teatro es fundamentalmente una filosofía de la *praxis* teatral, deben confrontarse las teorías del teatro con las prácticas, porque lo que sucede en el mundo de las prácticas teatrales (lo que acontece) no es necesariamente lo que sucede en el plano abstracto del pensamiento, por lo tanto para la Filosofía del Teatro es fundamental la consigna *Ab esse ad posse valet consequentia*, y no al revés, es decir, del ser (del acontecimiento teatral en su *praxis*) al poder ser (de la teoría teatral) vale, pero no necesariamente al revés. Si acontece, puede ser teorizado; si es teorizable al margen del acontecimiento, no necesariamente acontece. Para la Filosofía del Teatro es basal distinguir, entonces, una *razón lógica* de una *razón pragmática*. La comprensión del teatro radica en el ejercicio de una razón pragmática, una razón que resulta de la observación de la *praxis*.

7. la observación del teatro como acontecimiento implica reconocer su problematicidad, y es necesario diseñar categorías que den cuenta de esa problematicidad (como las de desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad o umbralidad, diseminación y ampliación, véase Dubatti 2007, cap. I).

8. si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del *teatro perdido*; la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de "aventura" que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para "restaurarla" en el presente). De esta forma la investigación teatral implica el ejercicio permanente del *duelo*, de la asunción de la pérdida, en tanto vivimos el teatro en presente pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y es irrecuperable en tanto acontecimiento. A esto se suma el reconocimiento epistemológico de la

ignorancia a que nos obliga el estudio del acontecimiento teatral, imposible de capturar en su complejidad desde el presente y por lo tanto irremisiblemente perdido en su dimensión compleja. Nos aproximamos al acontecimiento desde la pérdida, el duelo y la ignorancia, a través del rescate de fragmentos, parcialidades, hipótesis, siempre sujetos a revisión.

9. la Filosofía del Teatro diseña un modelo de investigador participativo, que interviene en la zona de experiencia teatral, sea como artista, técnico o espectador.

En suma: para la Filosofía del Teatro la concepción del acontecimiento exige repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problematicidad de lo que sucede en el acontecimiento y pueda a su vez rectificar doxa o ciencia desligadas de la observación de las prácticas. La Filosofía del Teatro se interesa, además de las prácticas mismas, por el pensamiento que se genera en torno del acontecimiento, y habilita así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estudio.

3. Definir políticas para las Ciencias del Arte

3. 1. ¿Qué ciencias para el arte?

Frente a la pluralidad de disciplinas y construcciones científicas, es esencial preguntarse: ¿qué ciencias elegimos para los estudios artísticos? Aquellas que se hagan cargo de la problemática del arte en la totalidad de sus inflexiones y afecciones. Partimos de la afirmación del arte como singularidad (“el teatro sabe”, “el teatro teatra”, según Kartun). El arte constituye entes / acontecimientos / saberes específicos.

Las disciplinas que comprenden el “teatrar” pueden clasificarse en disciplinas específicas y no específicas. En las Ciencias del Arte confluyen los aportes de las ciencias específicas y de las ciencias colaboradoras, que trabajan específicamente con otros campos diversos de lo artístico.

Llamamos específicas a aquellas disciplinas que encaran centralmente los problemas de la singularidad del ente /acontecimiento /saber artístico. Baste señalar entre los ejemplos de los problemas específicos:

- el ente artístico como artefacto dotado de una estructura inmanente, su carácter de “poíesis” (construcción); qué es una estructura, cómo se describe, cómo se relaciona con el trabajo, si porta una concepción
 - la autonomía, la negatividad, la soberanía del arte; del problema de la representación y la mimesis;
 - las relaciones entre diacronía y sincronía, entre estructura y contexto;
 - el arte como metáfora epistemológica;
 - los caminos de la creatividad, las técnicas y el artista como trabajador y pensador específico que posee saber, además de saber-ser y saber-hacer, y que produce saber;
 - las relaciones entre arte, comunicación y estimulación
 - la institución arte en su dinámica singular;
 - las relaciones entre una ontología del arte, una gnoseología del arte, una epistemología específica y una filosofía del arte;
 - el problema de la verdad en el arte
 - los problemas de la historiología del arte

Lo cierto es que todo investigador en arte, trabaje en la disciplina en la que trabaje, y desde el campo científico que ejerza, debe conocer los problemas específicos de la problemática artística. Sólo las Ciencias del Arte (círculo central del Esquema 2, ver arriba) estudian aquellos problemas del arte que no enfocan las ciencias no específicas (centro del círculo central), y a la vez organizan los aportes de disciplinas específicas y de las otras ciencias.

3. 2. Trayectos epistemológicos: del arte a la ciencia, de la ciencia al arte

Muchas veces observamos desfasajes entre las teorías científicas y las prácticas artísticas. Se hace necesario optimizar las herramientas de conocimiento científico del arte que permitan una mayor pertinencia, adecuación, precisión, comprensión del objeto de estudio. Por otra parte, es necesario poder pensar el arte en la propia territorialidad, el arte propio.

Para ello distinguimos dos grandes trayectos de conocimiento:

- Trayectos inductivos: aquellos que se centran en la comprensión de la praxis, del acontecimiento artístico concreto, territorial, histórico. Pensar el acontecimiento, pensar la praxis, implica partir de observaciones empíricas, abstraer leyes empíricas, para acceder finalmente y si es posible a leyes teóricas.

- Trayectos deductivos (nomológico, hipotético): es el camino de conocimiento de las leyes teóricas y las hipótesis a las observaciones empíricas.

Creemos que debe existir mutua colaboración entre ambos trayectos, pero que los estudios artísticos deben priorizar el trayecto inductivo. Como dice Peter Brook, hay que poder pensar el detalle del detalle del detalle. Por otra parte, reconocer al artista como pensador específico, proveedor de un material precioso de categorías, observaciones, procesos de conocimiento, para ser sistematizado científicamente. Dice al respecto Tibor Bak-Geler:

“Las ciencias que estudian las artes no saldrán del callejón sin salida hasta no reconocer que en realidad se trata de objetos de estudio contradictorios, con estructuras diferentes funcionando de distinto modo (...) [Hay que] acercarse a las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas, y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etc., por mencionar algunos nombres de las artes escénicas y de las artes plásticas, pero en cualquier disciplina artística encontramos casos similares. No estoy idealizando los conocimientos en cuestión, sin embargo, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el sujeto artista que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados” (2003, p. 86)

De la prioridad de los trayectos inductivos se desprenden algunas observaciones importantes:

1. el desplazamiento de las imágenes del investigador/crítico como “artista fracasado” (presente en páginas de Arlt y Manuel Mujica Láinez), como “perseguidor” (de acuerdo al cuento de Julio Cortázar) o como “investigador de gabinete” y la consolidación de un nuevo tipo de investigador participativo (asociado a los artistas) o de un investigador-artista.

2. la instalación del laboratorio de trabajo en el acontecimiento, y la valoración de la expectación como laboratorio de (auto)percepción del arte.

3. la necesidad de la actitud de compañerismo del investigador con el artista, a partir de una intensificación de su apertura, su amigabilidad, su disponibilidad hacia el acontecimiento.

4. la capacidad de Heurística (formulación de problemas nuevos) y de serendipia (capacidad de hallazgo y descubrimiento, de identificación de tesoros donde nadie los ve).

3. 3. Investigación y militancia

En este mismo sentido, se hace necesario renovar y revolucionar internamente las bases y la articulación de nuestras disciplinas científicas; producir teorías en Latinoamérica, dando entidad científica a lo no reconocido. Otorgar a nuestros contextos de trabajo científico estatuto de horizonte de descubrimiento, no sólo horizonte de aplicación. Creemos que hay cambios en la división del trabajo científico mundial, con el consecuente diseño de una nueva cartografía. Contra la idea de subalternidad, se hace indispensable multiplicar la capacidad creativa de nuestras prácticas científicas. También, emprender la redacción de una historia de las ciencias del arte en Latinoamérica.⁴

3. 4. Multiplicación (transferencia) del conocimiento en la realidad social y política

Como señalamos arriba, pensar el arte se relaciona con la posibilidad de diseñar políticas culturales efectivas para incidir en la realidad social y política. Pensar la praxis, pensar el pensamiento sobre la praxis, practicar el pensamiento. Saber, saber-ser, saber-hacer. En el plano de la gestión, el saber sobre el arte sirve para orientar la praxis en las políticas culturales (programación, trabajo de campo, relación con el público, elaboración de leyes e instituciones, etc.). El desarrollo de un campo artístico se mide también por el pensamiento (científico, ensayístico) que produce.

Conclusiones

4 Destacamos al respecto el encargo que ha recibido Andrés Gallina (integrante de AICA), a pedido de la revista Gestos de la Universidad de California, en Estados Unidos, para la redacción de un artículo sobre los aportes originales de la teoría teatral en la Argentina (de próxima publicación)..

Estas observaciones están en la base de nuestra política como investigadores, cerramos entonces, tal como lo adelantamos, con algunas conclusiones vinculadas al ejercicio de la investigación en Ciencias del Arte:

- En Latinoamérica producimos Arte(s), Ciencias del Arte y Filosofía de las Ciencias del Arte, entendiendo ciencia como conocimiento sistemático y controlado.
- Por su naturaleza de Ciencias en plural, por los cruces con otras ciencias y por la variedad de disciplinas internas a los estudios científicos sobre el arte, surge la vocación de pluridisciplinariedad, interdisciplinariedad, transdisciplinariedad y transversalidad, así como la voluntad de comparatismo y traductibilidad entre las artes, las disciplinas y las ciencias.
- Se desprende de nuestras prácticas un fuerte optimismo teórico respecto de las articulaciones entre arte y ciencia, una dialéctica superadora de la oposición: del arte hacia la ciencia y de la ciencia hacia el arte.
- Por la problematicidad constitutiva de nuestro objeto de estudio, no podemos ignorar la pregunta ontológica, que nos lleva a la pregunta epistemológica, íntimamente imbricadas: llamaremos arte a cualquiera de los fenómenos (objetos, acontecimientos, saberes, etc.) que sean reconocidos como tal por las construcciones científicas que realizamos del arte
- Hay pluralismo científico de construcciones, por lo tanto nos preguntamos prioritariamente: ¿qué ciencias para el arte?
- Debemos elegir conscientemente porque cada construcción impone capacidades y límites de comprensión
- Sólo las Ciencias del Arte estudian centralmente los problemas del arte en su espectro totalizante, estableciendo cruces con otras Ciencias pero también estableciendo un campo específico
- Todo investigador en arte, trabaje en la disciplina en la que trabaje, y desde el campo científico que ejerza, debe conocer los problemas específicos de la problemática artística
- En materia de trayectos epistemológicos, es fundamental pensar la praxis, el acontecimiento, lo territorial, que sintetizamos en la dimensión de una razón pragmática y una Filosofía de la Praxis

- Desplazamos la figura del investigador como “artista fracasado” y del “investigador de gabinete”, al servicio de la consolidación de un nuevo tipo de investigador participativo o de investigador-artista, del acontecimiento artístico como laboratorio y del espectador como laboratorio de (auto)percepción

- En cuanto a investigación y militancia, creemos en la necesidad de renovar y revolucionar internamente las bases de nuestras disciplinas científicas, de producir teorías en Latinoamérica: dar entidad científica a lo no reconocido, de valorizar nuestros contextos como horizonte de descubrimiento, no sólo como horizonte de aplicación. Desde una conexión rigurosa y actualizada con el mundo, la radicación de la Ciencia del Arte en la particularidad latinoamericana y desde la particularidad latinoamericana.

- Finalmente destacamos la importancia y necesidad de producir un pensamiento científico nuevo, original, actualizado, capaz de comprender las dinámicas de la realidad social, cultural, política artística del presente y del pasado y diseñar políticas culturales efectivas. Porque el conocimiento científico del arte otorga a las políticas culturales un basamento sólido de dominio de la realidad, así como permite distinguir un saber y una praxis política con sus desafíos epistemológicos específicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, 2004, *Teoría estética*, Madrid, Akal (Col. Obra Completa, 7).
- Bak-Geler, Tibor, 2003, “Epistemología Teatral”, *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, N° 4 (julio-diciembre), pp. 81-88
- Bartís, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- Cabanchik, Samuel, 2000, *Introducciones a la Filosofía*, Barcelona, Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Chalmers, Alan F., 1988, *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Dubatti, Jorge, 2007, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2010, *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.

- , 2012, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- Eco, Umberto, 1988 “El signo teatral”, en su *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, pp. 42-49.
- Fischer-Lichte, Erika, 1999, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros S.L.
- Fourez, Gérard, Véronique Englebert-Lecompte y Philippe Mathy, 1998, *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*, Buenos Aires, Colihue.
- Gadamer, Hans-Georg, 1996, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- González Álvarez, Ángel, 1979, *Tratado de Metafísica. Ontología*, Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Hispánica de Filosofía.
- Goodman, Nelson, 1976, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral.
- , 1990, *Maneras de hacer mundos*, Barcelona, Visor.
- Kartun, Mauricio, 2010, *Ala de criados*, Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador. Edición y Apéndice crítico al cuidado de J. Dubatti.
- Klimovsky, Gregorio, y Cecilia Hidalgo, 1998, *La inexplicable sociedad. Cuestiones de epistemología de las Ciencias Sociales*, Buenos Aires, A-Z Editora.
- Hess, Barbara, y Uta Grosenick, eds., 2009, *Expresionismo abstracto*, Bonn, Taschen.
- Lotman, Jurij, 1996, 1996 *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- Miguel, Hernán, y Eleonora Baringoltz, 1998, *Problemas epistemológicos y metodológicos. Una aproximación a los fundamentos de la investigación científica*, Buenos Aires, Eudeba.
- Oliveras, Elena, 2004, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.
- Pavis, Patrice, 1997, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Quine, Willard Van Orman, 2002, “Acerca de lo que hay”, en su *Desde un punto de vista lógico*, Barcelona, Paidós, 39-59.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, 1997, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- Tavira, Luis de, 2003, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, México, El Milagro.



Jorge Dubatti durante su conferencia en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin