Tradición e innovación en la educación artística

LYLIA GALLO – A.I.C.A. COLOMBIA

La intervención del profesor Maluk, sigue el análisis de Foucault en lo que se refiere al poder disciplinario inherente al marco de trabajo de las instituciones de enseñanza artística. No obstante plantea así mismo la importancia de encontrar en ellas la esencia de la interdisciplinariedad y de la innovación propias del arte contemporáneo.

Sabemos que las prácticas institucionales en la enseñanza del arte han sido generalmente herramientas que permiten conocer, dominar y utilizar a los estudiantes, y cómo los ponen a funcionar en su peculiar sistema de relaciones para permitir que se ejerza el poder, identificado como el encauzamiento ligado a la "recta disciplina". Genera sus propias exigencias: cierta autoridad que da legitimidad y ofrece disciplina, pero en otro sentido también libera. Estos requerimientos, aseguran la transmisión de la tradición en el arte contemporáneo.

Como se ha señalado, unificar apreciaciones posiciones, constituiría una paradoja, puesto que se trata de conjugar los planteamientos actuales del arte, -anti-historicismo y deslegitimación-, con la organización misma y la actividad que conlleva la educación institucional de los artistas contemporáneos como medio de transmitir la herencia y la tradición.

Siguiendo el análisis de Foucault, en relación con las disciplinas de la educación artística, sin proponer su eliminación, que podría percibirse en primera instancia como la pérdida de rigor artístico e histórico, o igualmente, en el caso opuesto, como el abandono de los fundamentos del arte contemporáneo, pretendemos coadyuvar a la sugerencia de respuestas posibles a esta situación.

De qué manera la educación artística contemporánea está en capacidad de reconocer y más aún, promover las particularidades y singularidades del estudiante/artista individual, en su mismo trabajo de elaboración y evaluación y finalmente en el campo actual, como forma de conjugar la peculiar individualización artística con el contexto histórico y contemporáneo? Este a mi parecer, constituye uno de los puntos claves del asunto.

Con base en la experiencia personal docente e investigativa, enriquecida con diversas confrontaciones, efectuaremos planteamientos acerca del enfoque de la formación artística hoy, específicamente el campo de la Historia del Arte, plantea de manera muy peculiar la cuestión a la cual nos estamos refiriendo.

Sin pretender elaborar esquemas utópicos salvadores o aplicables en cualquier contexto, sino más bien de entender la necesidad de la pluralidad simultánea, -TRADICIÓN-IINOVACIÓN- como marco que permita agudizar la capacidad de reflexión, de discernimiento y de elaboración del estudiante-artista, que debe estar en capacidad de comprender el estudio de la historia y del pasado, no como una simple y única transmisión de una disciplina y tradición heredadas, sino como una forma de generar, confirmar y enriquecer la eventualidad de la práctica contemporánea que confirme las particularidades

de la misma, a fin de que pueda ubicarse en una realidad compleja y cambiante, susceptible de ser interpretada desde múltiples ópticas, hacia la creación de futuro. Es indudable que el campo del conocimiento en el arte necesita estructuras versátiles, que permitan la generación de una conciencia crítica, con el fin de establecer una relación activa con el presente para revelarlo, incidir e irrumpir en él, lo cual conlleva a su vez, la constante pregunta e indagación por el pasado histórico, como presencia sedimentada que de alguna manera ilumina y determina, no como una fortaleza inexpugnable sino como un foro que abre la posibilidad de la deliberación intelectual sin exclusividades.

Vista de esta manera, la educación artística puede promover, más que disminuir la singularidad artística, imperativo en nuestro mundo actual. La cuestión no se puede plantear en términos de un aparente rompimiento con las raíces, la historia y la tradición, pero tampoco de una contemplación nostálgica de las mismas. Se tiende más bien a detectar su presencia activa, con el fin de estar en capacidad de reelaborar o editar nuevos contenidos simbólicos acordes con la contemporaneidad, basándose en antiguos campos de significación.

Qué hacer para que la historia y las tradiciones dentro de las cuales se sitúa el arte contemporáneo, no sofoquen su innovación o creatividad y al mismo tiempo, el requerimiento de que tradición y herencia artística, sea ellas mismas versátiles, y susceptibles de las emergencias y las eventualidades en el presente?. Es decir, que aquello heredado y transmitido en la educación artística, se constituya en sí mismo en sujeto de particularidades impredecibles en la producción individual? Esto es, que el sentido sustantivo –heredado- de las disciplinas artísticas, esté al servicio y transformado por el sentido transitivo –productivo-, lo cual constituye precisamente su contemporaneidad.

Y es precisamente en este punto, donde el planteamiento anterior encuadra con la propuesta del profesor Maluk, acerca de cómo la disciplina de la educación del arte contemporáneo debe ser activa, más que reactiva, y conduce al siguiente planteamiento, basado en la teoría del filósofo y sociólogo francés Pierre Bourdieu..

Se han seleccionado algunos conceptos fundamentales. Los conceptos de *campo* de producción artística y *habitus* y la idea los *posibles,* servirán para aclarar simultáneamente y posiblemente ampliar la perspectiva a los interesantes puntos propuestos por el profesor Maluk.

Bourdieu, para quien la cuestión estética no es accesoria, formula una Estética de las obras culturales, que pone en entredicho el sentido místico de la crítica de arte, e instituye una nueva dinámica de investigación, que se centra no solo en la obra misma, sino que atañe además al artista mismo (*habitus)* y al medio en el cual actúa (*campo*).

El *campo* de producción artística relacional, estratégico y relativo, sustituye a las figuras cardinales. Los creadores y sus obras, no son interpretables más que por las relaciones que los aproximan o los oponen al interior del sistema de tensiones objetivas, donde cada uno constituye, como producto de las obras de arte, publicaciones, manifiestos, exposiciones, museos y demás, una *posición* como jugador que no cesa de rediseñar las estrategias para la

conquista de la hegemonía, el monopolio del reconocimiento, la consagración dada por la facultad de atribuir: el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse artista, o a decir quién es artista y además la autoridad de decidir qué es arte. Se constituye así la identidad de su propio territorio, la especificidad de sus rituales, de sus fronteras y de sus jerarquías, es decir la AUTONOMIA.

Según la forma de funcionamiento del campo, la trayectoria de sus integrantes-artistas está signada por la relación entre las fuerzas del campo y la inercia propia de sus integrantes, que incluye los orígenes y las trayectorias anteriores, lo que presupone, por lo menos en parte, una trayectoria probable –*posible*-pero no predeterminada. En el campo, no hay acción que no sea una reacción. Así es como una obra de arte, está en capacidad de restituir la estructura del mundo social en la que ha sido elaborada e incluso las estructuras mentales, que moldeadas por estas estructuras sociales, se constituye en el principio generador de la obra en la que estas estructuras se revelan. Pero el artista, consigue por su misma singularidad e individualización cambiar, cuando menos parcialmente, los principios de percepción y de valoración vigentes en el campo y esto es lo más importante.

La AUTONOMIA constituye un verdadero principio de evaluación y se traduce en cada campo en una autoreflexividad, a través de la cual, toda la historia de la disciplina se torna recuperable: no importa qué elemento del pasado o del presente, pueda en cualquier momento servir de referencia, modelo o contra-modelo para legitimar la obra.

El reciclaje histórico por imitación o cita, irónica o nostálgica, constituye además un modo de diferenciación de las obras. El artista y su obra hoy, están inmersos en su inmensa historia de confluencias, intercambios, reminiscencias y sincretismos, confesos o no. También se inserta en el gigantesco flujo de la "interdisciplinaridad" que proviene de las más variadas fuentes y que perfilan nuevos códigos artísticos y nuevas prácticas sociales, El Arte contemporáneo compromete todos los medios y los convoca de forma abierta, para que la expresión tome un carácter reflexivo ante la sociedad . Todo está determinado por lo social: la forma, el reconocimiento, el mercado y la única actitud posible, es colocarse en el centro del proceso generativo y para Bourdieu, generativo quiere decir exclusivamente social.

La teoría del *habitus,* resulta imprescindible para comprender la solidez del pensamiento de Bourdieu. El *habitus* está dado por el conjunto de disposiciones socialmente adquiridas -formación artística-, e inscritas en la subjetividad. Permite involucrar en el análisis la biografía del artista, las influencias y otra serie de elementos correspondientes a los grupos con los cuales se ha relacionado en un determinado momento de su vida. Incluye obviamente su formación disciplinaria y entendido como una estructura estructurante, como un principio generador de estrategias, el *habitus* engendra potencialidades y se constituye en la constancia de las disposiciones, gustos y preferencias, lo que explica la lógica real de las prácticas artísticas. Al ser producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo, es precisamente dicha posición y formación la que encuentra la ocasión de actualizarse en la obra de arte.

Los conceptos de Bourdieu permiten introducir en el análisis, la expresión personal e individual del artista **-subjetivista-** y la apreciación y análisis externo de la obra, en el

sentido de ubicación y relación con la realidad y el medio en el cual se desenvuelve -**objetivista-**, que podrían ser equivalentes en cierto sentido a **innovación-tradición.** También permiten superar la antinomia entre el análisis de lo simbólico y lo material, la dicotomía entre la estructura y el agente, y la tradicional oposición entre el micro y el macro análisis.

Lo estético propiamente dicho, se sitúa en un juicio específico, de carácter evaluativo, - dimensión ética - en el cual también está involucrada la función comunicativa, que conlleva el signo autónomo, que lo relaciona con el contexto general de los fenómenos sociales: el sistema axiológico, los sistemas de interpretación del mundo, las ideologías, por los sistemas modalizantes secundarios no artísticos, que circulan en el conjunto social en el cual nace y se configura la experiencia creativa. Es posible de esta manera, situar la obra de arte y su creador, en una perspectiva múltiple.

El artista se sitúa de esta manera, en el *espacio de los posibles*, es decir, el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas – obras de arte anteriores: historia del arte- tal como son percibidas a través de las categorías de un *habitus* determinado adquirido en su formación artística, como potencialidades objetivas, esto es, cosas por hacer, que son susceptibles de elección y permite al artista relacionarlas con elecciones diferentes a las suyas, que son puntos de referencia. Además, dicho *habitus* actúa como revelador de las disposiciones: de tal manera que la herencia cultural acumulada colectiva –tradición- se presenta a cada artista como un espacio de posibles, es decir, como un conjunto de *usos posibles.*

Así, dentro de la formación artística, es imprescindible permitir el descubrimiento del universo finito de libertades y potencialidades objetivas que el campo propone, en cuanto a problemas por resolver, posibilidades estilísticas o temáticas por explotar, contradicciones por superar, incluso rupturas revolucionarias por efectuar, que existen en forma de lagunas estructurales que parecen estar pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda.

Pero para poder descubrirlas, podríamos negar la obligatoriedad del conocimiento de las elecciones, rupturas y posiciones anteriores, es decir la Historia y la Tradición y la correspondencia sorprendentemente estrecha entre las posiciones y las disposiciones, lo que equivaldría a decir, entre la innovación y la tradición?

De igual manera, aunque los gustos de los consumidores están en parte determinados por el estado de la oferta, también es cierto que todo acto de innovación depende en parte del estado del espacio de las producciones posibles que se abre concretamente a la percepción bajo la forma de alternativas prácticas entre proyectos concurrentes y más o menos incompatibles, para cuya apreciación, debe existir la necesidad trascendente de las evidencias compatibles, es decir, admitidas universalmente, estructuras históricas procedentes de un mundo social situado y fechado, correspondiente a la herencia histórica.