

Política educativa y ciudadanía: una nueva situación en las artes visuales

*Juan Calos Meana Martínez**

Resumen

El presente artículo recorre algunos de los complejos factores que están condicionando la creación artística actual y su enseñanza. Lo que se plantea es un análisis de factores que intervienen en la creación entendida como sistema vivo que está en permanente transformación y que se modifica en función de los factores personales y sociales que en él actúan. Para eso, es necesario considerar la sociedad del conocimiento, el proyecto de la enseñanza del arte y los nuevos paradigmas para la creación artística. A modo de conclusión se presentan las paradojas a las que debe hacer frente el sistema de la educación artística superior.

Palabras llave: Educación. Ciudadanía. Creación artística. Política educativa.

Introducción

En la creación artística actual se está produciendo una transformación muy importante en cuanto a las condiciones y sistemas de la propia creación, a los modos de difusión y circulación de la obra, así como a su recepción e interpretación. Todo ello implica también una cierta transformación en los modos y maneras de legitimar el arte mismo así como de su propia enseñanza, siendo ésta una parte más del sistema estructural que sostiene su legitimidad.

La estética tradicional ya no puede responder a las necesidades de ciertas actitudes y prácticas artísticas basadas en el análisis y puesta

* Departamento de Pintura. Universidad de Vigo. España.

en cuestión del estatuto mismo de la imagen artística y de las estrategias de seducción y consumo. Existe un número creciente de artistas que van desarrollando una serie de tácticas encaminadas a desvelar y poner en tela de juicio este tipo de relaciones que se mantiene con y a través de la imagen, más allá de cualquier categoría estética. Las imágenes han dejado de ser meros objetos de contemplación para ser factores de producción de comportamiento políticos y de generación de subjetividades.

El presente artículo pretende hacer un recorrido por algunos de los complejos factores que están condicionando la creación artística actual y su enseñanza. Lejos de pretender acotar ningún tipo de conclusión lo que se plantea es un análisis de factores que intervienen en la creación entendida como sistema vivo que está en permanente transformación y que se modifica en función de los factores sociales que en él intervienen.

Claves de la nueva encrucijada en la educación artística

Sociedad del conocimiento

En Europa se está viviendo una transformación en los sistemas de enseñanza superior, dado que se dirige hacia la creación y puesta en funcionamiento de lo que se denomina el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). La creación de este nuevo

espacio está dando lugar, entre otras cosas, a un cambio de paradigmas en el ámbito educativo universitario.

Nuestra sociedad construida sobre los pilares de la revolución industrial tiene su continuidad en la sociedad digital, en la sociedad de la información y la sociedad del conocimiento. La creación y la transferencia de conocimiento están influyendo de manera decisiva en los comportamientos sociales, en los procesos de formación de las personas y en el mercado de trabajo.

Lo que se ha dado en denominar la sociedad del conocimiento tiene su eje vertebrador en el conocimiento, por eso los procesos de generación, transferencia y utilización son fundamentales. Esta situación ha sido posible, entre otras cuestiones de orden económico y sociológico, gracias al desarrollo de todas las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación que han contribuido a esta transformación de manera decisiva e irreversible.

La dimensión cultural y social de estos principios sobre los que se asienta la transformación se basan fundamentalmente en una relación que tiende a la horizontalidad en la transmisión y adquisición del conocimiento y de la información, donde predomina el carácter global y una mayor libertad. La sociedad del conocimiento se basa en cuatro pilares que se interconectan como son “la cultura universitaria de investigación, el desenvolvimiento y transferencia del conocimiento, la pasión por la creación así como la invención de nuevas conductas sociales y la

innovación empresarial” (UNIVERSIDADE DE VIGO, 2006, p. 4).

Proyecto: de lo individual a lo social

El concepto de proyecto, en toda su complejidad y amplitud, es uno de los pilares sobre los que se sustenta la enseñanza artística. Podemos decir que frente a un modelo de enseñanza académico clásico en el que lo importante era responder con el trabajo realizado a unos cánones de belleza y armonía establecidos de antemano, se fue incorporando un modelo basado en la construcción de proyectos donde el punto de vista y creatividad del autor ha venido siendo la parte más importante. Es evidente que esta idea de proyecto venía definida dentro de un contexto o sistema filosófico y humanístico donde la belleza, la verdad, el progreso o la justicia eran valores esenciales que había que, si no alcanzar, al menos pretenderlo.

El gran cambio que se ha dado con el tiempo en la idea de proyecto es que éste ya no se asienta en una serie de valores sólidos, estables y compartidos. Siendo así, cada vez que hay una actividad emprendedora parece que es necesario revisar el conjunto de valores y referencias que la legitiman. La propia idea de proyecto artístico lleva implícito en nuestros tiempos un acercamiento y relación a lo que son los procesos de producción en la industria cultural, de manera que su posición aislada, académicamente ortodoxa, le resta eficacia en su incursión en las

prácticas socioculturales. De igual manera tampoco deberíamos pensar en el proyecto como simple incursión de productos en la sociedad de consumo.

Haciendo una revisión de esta noción podemos establecer una serie de valores o categorías sobre los que tradicionalmente se ha asentado no solo como construcción ideológica sino también como sistema operativo capaz de poner en marcha los modos y maneras de creación y construcción.

El proyecto obedece a una lógica de futuro con un claro valor ético que implica lo social como premisa fundamental. Sin embargo, el arte de nuestros días parece tendente a no aspirar a grandes cambios revolucionarios y si tener presente una microrrealidad mucho más cercana al artista como voluntad de vida. En esta voluntad de acercamiento a lo real como modo de hacer palpitar la vida en la creación artística entendemos que se da una incorporación a la idea de proyecto no solamente de datos técnicos que posibiliten la creación, sino de todo aquello que supone una incorporación de componentes culturales.

La idea misma de proyecto, en esta doble acepción que decimos, se ha visto ampliada por los cambios en la sociedad industrial más avanzada, de tal manera que proyecto, en su sentido de *estrategia del hacer*, lleva implícito no solo sistemas de producción cada vez más eficaces sino la incorporación del componente cultural, de tal manera que cualquier actividad emprendedora sea artística o industrial,

se aproxima cada vez más a una idea ampliada de proyecto. Es esto mismo lo que ha hecho que en el proyecto la noción de autoría vaya perdiendo peso para abrirse a un modelo más participativo y tal vez democrático.

Encontramos algunos valores de interés en el concepto de proyecto desde el hacer que implican de manera existencial a quien proyecta y que creemos conveniente resaltar puesto que pese a los cambios experimentados en la sociedad del conocimiento implican la construcción de un sujeto creador más responsabilizado consigo mismo y con el contexto que lo alberga.

a) *Hacer*

El *hacer* en arte implica una relación con el acontecer del mundo donde el sujeto creador adopta una postura activa en la que, en un proceso de diálogo y experiencia complejos, se va produciendo una transformación de la persona que crea y del sistema o contexto que lo abarca. Los aspectos que comprende este hacer transcurren desde los márgenes de lo que es más operativo, más propio de lo que podemos entender como del *homo faber*, hasta aspectos de índole más intangible, pero no menos presentes, que atañen a la persona como ente con una inteligencia sensible.

La capacidad de juego va implícita en este hacer. Lo importante mientras jugamos en arte es que nosotros mismos vamos creando las reglas de dicho juego. El juego requiere una entrega de quien lo practica, un compromiso; en todo juego tratamos de ganar. En

este *tratar* radica lo esencial del juego, es el núcleo y motor del acto mismo creador (FERICGLA, 2003, p. 14). Jugamos desde la diversión pero con absoluta sinceridad. Sabemos que en la entrega al juego podemos perder, y aquí perder significa perderse, no encontrarse, no permanecer involucrados en el acto mismo de la creación.

Este hacer que nace de una actitud y voluntad de juego lleva consigo también una experiencia del disfrute en la que el sujeto creador se autoconstruye. Hacer con goce o gozar de lo que se hace es la mejor de las proyecciones de un sujeto que se crea a sí mismo.

Las reglas y el disfrute hacen que la creación se mantenga desde lo posible, aquello que posibilita que la persona se expanda. Este posible nos habla siempre del instante, no de un futuro que ha de venir. El hacer del arte no responde a fórmulas o aprendizajes establecidos. Se trata de un saber abierto que más que configurar un paquete de conocimientos acumulables y transmisibles genera una relación sensible en cada momento con particularidades de la realidad. Conocer es esencialmente un diálogo con, *tratar* con. En una primera instancia este conocer se produce con nosotros mismos. Somos entes que dialogamos con nosotros mismos, hay otro yo que es el interlocutor primero en todo acto creativo, y a veces muy complejo y poblado. Pero este acto introspectivo se quedaría en puro autismo si no emprendemos la búsqueda del otro en la realidad, si no hay común acción.

b) *Hacer-se*

Como partícula reflexiva nos vuelve el *hacer* del que hablamos hacia nosotros mismos, es decir, convierete el hacer creativo en una autopoiesis (FERICGLA, 2003, p. 15). *Poiesis* significa que se trata de algo creativo, que tiene que ver con el proceso de creación. Cuando esta creación se hace con plena consciencia de uno mismo estamos hablando de un proceso que se crea a sí mismo. Aquí la voluntad toma un papel importante porque es la que va determinando los factores que intervienen en ese acto autopoietico. Este *hacer-se* ha de entenderse como proceso siempre abierto, sin una meta fija en el que tienen cabida también los estados de crisis.

Hacer-se es estar permanentemente presente, es manifestar en cada momento una voluntad de ser, de “no caer en el olvido de sí” (FERICGLA, 2003, p. 105). En este no olvidarse de uno mismo va implícito también el deseo. Recordarse a sí mismo es lo más importante porque es una forma de hacerse presente y de hacerse consciente. No se trata este recordarse como una afirmación a ultranza del ego, sino justamente lo contrario, un *despoder* del yo. El arte ha de permitirnos desestructurar unos mecanismos autoimpuestos, que acaban convirtiéndose en nuestra propia cárcel. Esto nos abre el camino a la sabiduría, que va más allá del mero re-conocimiento de uno. Esta sabiduría es un *saberse de sí* que no es memoria, que no es una mirada hacia el pasado como acumulación de expe-

riencia y conocimiento, sino una visión hacia el futuro desde la construcción de una capacidad autocreadora.

Este saberse de sí en una construcción autopoietica hace que podamos entender el arte como una *autoexpiación* (RUIZ de SAMANIEGO, 1995), es decir, como una permanente construcción pero también puesta en crisis del propio sujeto que crea (RUIZ de SAMANIEGO, 2001, p. 15). Se trata de una autoexpiación que nos lleva al extrañamiento donde el individuo se interroga sobre sí y sobre su relación con la comunidad a la que pertenece.

c) *Deseo*

El deseo es otro de los elementos claves para cualquier acto creativo pero, sin embargo, vamos perdiendo la voluntad de desear. Dicho de otro modo, la necesidad de desear, entendida como una prolongación del mismo deseo de desear, es la clave porque las necesidades extrañamente parten ya de nosotros. Estamos en una sociedad que nos las ha creado y nuestro deseo ha derivado en desear las necesidades creadas por otros. El deseo queda suprimido en la medida que ya no hay problema para colmarlo. De ahí que deseo como voluntad propia o necesidad impuesta sutilmente se hayan confundido ¿Cuáles son nuestros deseos y cuáles los deseos impuestos? La demanda, la necesidad impuesta, acaba alienando lo más íntimo de nosotros. Hay una voluntad perdida probablemente por una falta de consciencia de los propios deseos y, sabiendo que el deseo circula antes y por debajo

de cualquier intención previa de conciencia, no debemos olvidar que, tal y como afirma Judith Butler, “sólo el sujeto descentrado se halla disponible para desear” (BUTLER, 2001, p. 164).

Para hablar entonces del proceso creativo resulta imprescindible comenzar por la necesidad de desear. El deseo resulta entonces ser la zanja abierta al inconsciente como verdadero proceso de creación, como inicio de un proceder que se convierte en la actitud que preside todo acto, actitud previa que condiciona la acción.

Nuevos paradigmas para la creación artística

Arte y realidad

Hay una idea central en las nuevas actitudes creativas que tiene que ver con la relación que mantiene el arte con lo real. El arte ya no va a ser una forma de evasión de la realidad más o menos conceptualizada y consensuada por los mecanismos del sistema artístico. Los mecanismos de ficción se han sofisticado y expandido a través de todo un sistema publicitario y mediático donde lo irreal ha suplantado a la realidad misma confundíendola para el espectador. Así la vía en la que trabaja el arte es de acercamiento a una realidad que subyace por debajo de todas las estrategias de ficción publicitarias, de manera que lo que pretende es presentar una realidad que permanece encubierta, cosa

que tendrá que comenzar haciendo a través del desenmascaramiento de todos los mecanismos de ficción madiáticos instaurados.

Por otro lado, el arte ya no va a contar narrativamente ninguna historia. Su argumento no es formular un relato sino dejar que la propia realidad y sus pequeñas historias afloren del sustrato en el que se encuentra. Igualmente, el arte tiene como función crear y articular mecanismos para que esto aparezca y se deje ver. A veces será suficiente con pequeños gestos para que la realidad se desarrolle a través de la práctica artística y, lo que es también importante, esta práctica mute, cambie y desaparezca si es preciso tornándose, en su precariedad, en realidad misma. Es por tanto la condición de posibilidad de que la realidad aparezca, lo que importa en estos trabajos.

En esta relación con lo real, y desde un punto de vista más sociopolítico, se están dando toda una serie de cambios que bajo lo que se ha denominado globalización tiene unas consecuencias aún inimaginables dado que el proceso no haya hecho probablemente más que comenzar. Este proceso que tiene que ver con la escala, afecta a todos los órdenes y, fundamentalmente, a la construcción de un sujeto como individuo que se elabora una subjetividad y, en consecuencia, afecta a todos los referentes y parámetros que sirvan para elaborar una identidad. Así la relación con el lugar ha cambiado ante los enormes desplazamientos de

población que por diversas causas se dan cada día. Esto ha llevado a una relación diferente con el otro, con el vecino, con el compañero, y también, como no, con el extraño de nosotros mismos.¹ De igual modo, y como uno de los causantes de estos desplazamientos, la movilidad económica y las relaciones simbólicas que a partir de ella se generan están contribuyendo asimismo a otra relación con lo real.

La relación con lo real también ha experimentado una modificación desde el ámbito del tiempo, tanto del dedicado al trabajo como del dedicado al ocio, auténtico artífice de una nueva economía y de unas nuevas relaciones simbólicas entre sujetos y entre éstos y la realidad; baste con mencionar por ejemplo la industria del turismo y toda su relación con la imagen. Lo que se ha dado en denominar como producción inmaterial a partir de nuestro tiempo y de la información que somos capaces de procesar y poner en circulación, ha generado un nuevo tipo de economía y una puesta en circulación también de nuevas formas de relación simbólica y de sentidos. Esto ha generado una industria del ocio y de la cultura que tiene su producción no en bienes materiales sino en capacidades simbólicas e imaginarias que se ponen de manifiesto y que, con todo el sistema de comunicación a su servicio, acaban por instaurar formas de deseo, de imaginación, de relación, de hábitos, de comportamientos, de consumo, de necesidades nuevas, etc.

En este diálogo con lo que acontece y en el que nos vemos inmersos, no hay cabida para una *oposición entre interior y exterior*, entre *subjetividad y mundo*, sino que encontramos una *solución constructiva que nos permite colocarnos, positivamente, que va más allá de nuestra persona* (PERINOLA, 2002, p. 90).

El *evento* o *acontecer* exige, desde luego, una participación activa, una implicación cómplice para la que debemos estar alerta, una relación estrecha y singular entre *contemplación y acción*. Para ello hay que ejercer una acción permanente, continuada, es una especie de ejercicio gimnástico pero donde no hay fin que alcanzar sino presencia permanente que nos transforma sin ir a ningún sitio, sin estadio que alcanzar, pero elaborando una conciencia que no se ha de limitar a una garantía de libertad para el sujeto o a una elaboración de una subjetividad, sino que ha de dialogar con lo externo, con el mundo que se está dando en ese momento.

No siendo el acontecimiento ni contemplación ni acción por aislados, sino una relación entre ambas, vemos que la preposición *entre* es una de las claves que nos ayudan a ver este concepto. El acontecimiento es algo siempre *entre-dos*. Y es este estar entre lo que da sentido a las operaciones del acontecimiento. Se trata de un entre sujetos, entre sujetos y contexto, entre contextos artísticos y sociales, entre comunidades de diferente naturaleza. Siempre buscando los bordes, las fronteras. Su territorialidad no define

espacio, no hace demarcaciones con acciones y/u objetos; “el acontecimiento es una especie de territorialización, ajena a fines productivos, que permite el encuentro entre distintos” (PERAN, 2001, p. 119). El territorio no tiene ningún tipo de horizonte ni meta, es esencialmente improductivo en este sentido y siempre efímero. En su predisposición para ser siempre hay una posibilidad para el ensayo que albergará disparidad, es “un lugar disponible, donde podrá acontecer, en el choque precioso entre-dos, toda suerte de novedades” (PERAN, 2001).

Siguiendo a M. Perán, éste elabora una definición de acontecimiento bajo la tutela de la idea de *ritornello* que Deleuze-Guattari proponen en el capítulo 1837 de las *Mil Mesetas*, que nos parece pertinente tenerla en cuenta: “Este tipo de prácticas habrían pues de consistir en la construcción de un dispositivo territorial – mediado por una actuación de perfil inicialmente artístico – de naturaleza ocasional, para que en su interior operen encuentros que depasen el ámbito del arte” (PERAN, 2001, p. 120).

Nueva situación para el artista, la obra y el espectador

Desde nuestra situación de artista creador y profesor de arte nos interesa ahondar en la perspectiva que todos estos cambios conllevan en la propia posición y articulación del trabajo del creador y no tanto desde la perspectiva de lo que podemos denominar ciencias sociales del arte, dedicadas a estudiar la obra como producto final.

La figura del artista ha experimentado una transformación importante en este tipo de trabajos artísticos. Es cierto que todavía no se reconoce esta figura pero sospechamos que es en su falta de reconocimiento como figura central donde las cosas se deben mantener. El artista ya no es aquel que crea un objeto y le dota de una autoría singular e independiente, sino que en este tipo de prácticas que se denominan *acontecimientos* el autor ejerce un papel de orquestador. Es decir, tiene la sensibilidad y la capacidad para detectar aquellos ámbitos de actuación en los que puede intervenir el arte en relación a otros contextos y crea un estímulo que desencadena la acción. Pero a partir de este mismo momento la figura del artista es lo que se denomina un *operador*. Tal es así que el artista pierde su centralidad y su subjetividad no es el centro de interés, sino que por el contrario, queda en relación con las demás subjetividades que él mismo ha despertado y que se ponen en funcionamiento, incluso quedando “rebatida y herida por otras” (PERAN, 2001, p. 122). El artista en este tipo de trabajos queda al descubierto y una de sus características, que podemos decir negativas pero esenciales, es su propia disposición para desaparecer. Una desaparición que como ya la tiene el propio trabajo ha de ser extensible al artista mismo, ahora “incapaz de retener ninguna ontología fuerte sino todo lo contrario” (PERAN, 2001).

Resulta curioso destacar cómo este tipo de trabajos no abordan la cuestión de la originalidad del arte

de forma directa sino que aflora como uno de sus valores en la misma medida que se enfrentan con lo social. Si desde ámbitos como la sociología del arte o desde la política, lo que se va buscando son estudios generales capaces de abordar las relaciones grupales y colectivas, es importante también fijar un espacio para aquello que partiendo desde lo individual y singular se expone y se brinda a la colectividad para que participe de ello. Este sentido político del arte y del conocimiento no va en contra de los valores de la originalidad, sino que por el contrario, intenta abrirlos para que desde las micro relaciones sociales y comunitarias se participe, se intervenga en sus mecanismos y se despierte la singularidad de quienes forman y habitan la comunidad. Esto implica no una actitud de armonización y consenso sino de dejar aflorar las particularidades no exentas de conflictos en su convivencia que lo que requieren es un *compromiso*. Lo que se busca y pretende es que salgan a la luz las diferencias en la propia subjetividad de cada individuo y en su cohabitar aparezcan lo original como base y estrategia de confrontación, conflicto y en definitiva diferencia. Es así como el compromiso toma su sentido y hace que adquiera un sentido político al tomar escala de comunidad.

La relación entre artista y espectador a través de la obra tiene que ver con la idea de *comunidad* (PARDO, 2001, p. 29), con un sistema de relación y enriquecimiento que no lleve a la

instauración de un cambio, es decir, se trataría más de una nueva manera de percibir donde queden estructuradas las relaciones en base a un sistema de rechazo del poder autor-espectador. La común-unidad, contrariamente, tiene siempre algo de precario, huye de la sociedad de la utopía en tanto que en ésta, ya como pensamiento, se crea un poder, de ello podríamos ver ejemplos en las vanguardias. La comunidad tiene que ver con los imposibles, con aquello que apenas se atisba y se escurre pero genera movimiento; rechaza la instauración misma del poder. Algo se activa cuando a través de la obra artista y público crean una comunidad que no tiene que ver con lo cívico, tan solo apunta hacia lo *imposible* como forma de comunicación, de poner en común una acción. La obra activa un suspense, un tiempo en tierra de nadie, donde no se pueda decir que se funda o instaure un proyecto sino que más bien se desactiva, es un intervalo suspendido. Esa comunidad que crea la obra va encaminada a abrir fisuras en el bloque pétreo de lo social, de la igualdad de los ciudadanos, su cometido es crear consciencia en la forma de percibir ahondando en la subjetividad y rechazando un poder social. No se trataría así de una relación que busque soluciones a nada sino que plantee otra forma de percibir lo presente.

La idea de comunidad que se maneja en este tipo de acontecimientos pretende recoger las especificidades y, a su vez, las heterogeneidades de cada grupo. Se entiende que la comu-

nidad es aquel espacio de lo social que permite aprender como trabajar dentro de las diferencias mientras estas cambian y se desarrollan (LIPPARD, 2001, 69). Hay una conciencia crítica que permite darse cuenta de las limitaciones y de las posibilidades. A juicio de Lucy R. Lippard, no es la noción de diversidad la que interesa trabajar porque esta anula la diferencia, sino que son la *empatía* y el *intercambio* las palabras claves. La comunidad tiene más que ver con un tejido de relaciones, con un lugar desterritorializado, con una red de relaciones que da lugar a una comunidad compleja, heterogénea y contingente (MIWON KWON apud ÚBEDA FERNÁNDEZ, 2006, p. 557).

El concepto de *intersticio social*, que ya fue utilizado por K. Marx y que el discurso de la posmodernidad, referido a un tipo de obras en las que lo que prima son los modos y maneras de participación, emplea, sirve para entender la obra como el espacio que se abre entre dos individuos y que no es ni de uno ni de otro como tampoco la suma de los dos. Se trata más bien, éste intersticio, de un espacio a habitar, siempre en pugna, penetrable y dispuesto para ser vivido. El tipo de actitudes artísticas a las que nos estamos refiriendo se adentran en este espacio de creación y se convierten en auténticas herramientas didácticas, alcanzando lugares donde la retórica y la didáctica del discurso educativo no pueden llegar.

Este intersticio social es aprovechado de manera muy llamativa por ciertos

movimientos que exceden los intereses artísticos como son los movimientos antiglobalización que desde diferentes lugares del planeta y utilizando estrategias siempre de participación y colaboración son capaces de poner al límite experiencias enquistadas y despiertan y desenmascaran una conciencia estetizada y asumida sin espíritu crítico. El arte activista crea micro-acontecimientos provocando nuevos eventos para la experimentación.

De igual modo la cuestión del objeto artístico como producto se pone en cuestión y cobra otro sentido. Si lo que prima es la experiencia acontecida en el transcurrir del propio acontecimiento, no tiene mucho sentido hablar de un objeto que materialice como producto lo ocurrido. Antes bien, lo que prima es el intercambio y la comunidad creada en la interrelación de los sujetos, es decir, la creación de un territorio de *intersubjetividades* capaces de compartir un espacio de vida dentro del acontecer real, sin que ello signifique que se tenga que dar ninguna representación de lo transcurrido. La condición de efímero y volátil es consustancial a esta práctica del acontecimiento donde lo que la caracteriza es la creación de unas condiciones para su desarrollo antes que la instauración de cualquier ritualización frente a un objeto. En cualquier caso no se trata de un tipo de práctica en la que se vaya en contra del objeto como resultado de una experiencia estética “sino de la resituación plena de la propia actividad artística” (PERAN, 2001, p. 123), en el sentido de que se requiere permanentemente una operatividad.

Sin lugar a dudas esta nueva situación tanto del artista, ahora operador, como de la obra, ahora acontecimiento, tiene sus raíces mucho más atrás. En las últimas décadas del s. XX se ha producido una situación que nos anunciaba W. Benjamin en su obra *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* al entender una oposición entre aquellas obras que se caracterizan por su aura, lo que la dota de una distancia que la aproxima a lo sagrado en el sentido de única y duradera y que es como se ha entendido la obra de arte en su régimen tradicional; y la obra entendida como reproductibilidad técnica cuyo valor reside en la capacidad para ser expuesta y ofrecer un acercamiento al público, con una capacidad de circulación mucho más rápida y que se puede permanentemente reproducir.

La situación es que en esta dicotomía se ha operado muchas veces desde la simplificación extrema consiguiendo que muchas obras tuvieran sentido sólo desde la trasgresión de ese principio aurático, lo que ha acabado disolviendo cualquier intención artística y el único valor de la misma haya quedado reducido precisamente a esa única singularización.

Si la modernidad hacía primar el objeto frente a todo lo que pudiera generarse en torno a la obra, en el caso de la contemporaneidad ha adquirido más valor el discurso, los escritos, retos, situaciones de efecto, haciendo que en muchas ocasiones el objeto sea un mero pretexto. La divulgación, difusión y publicidad es un elemento

esencial en este tipo de planteamientos en los que los intentos de transgresión han quedado supeditados a las posibilidades mediáticas y publicitarias, que en muchas ocasiones los centros institucionales de exposición han brindado al artista, a cambio de la realización de algo llamativo, que acaparara la atención.

La situación resultante es que el trabajo artístico se ha ido acercando al público a través de una cierto reclamo llamativo que ha superado la personalidad del artista reflejada en la obra y en otro momento característica imprescindible de la misma; pero, por otro lado, esta trasgresión de ha vuelto ineficaz porque la propia institución se ha encargado de fagocitarla orientándola en su propio beneficio (PERINOLA, 2002, p. 78).

Podemos decir que conviven aún con cierta familiaridad y a modo de paradoja las dos actitudes, tanto aquella que se basa en el aura de la obra y la singularidad del artista, como aquella que pretende disolverla en la exposición y comunicación buscando la circulación espontánea de la obra. Conviven por tanto situaciones, no sin conflicto y contradicciones, en las que la institución, de forma un tanto cínica, afirma y niega al mismo tiempo cada una de ellas, puesto que se juega a respetar el aura de la obra pero se da una valoración exagerada del artista mediante estrategias pertenecientes al mercado y sistemas mediáticos. Al mismo tiempo, cuando se topa con obras y actitudes que promueven y potencian una idea tras-

gresora se apropia de ellas para sacar provecho en su propio beneficio con lo que el efecto y pretensiones iniciales quedan adulterados.

Sin embargo, hay una serie de valores que al menos como intención generan y promueven posiciones y planteamientos dignos de ser tenidos en cuenta. Tendríamos el caso del artista Thomas Hirschhorn donde para él el concepto de “posicionamiento” hacia el mundo resulta altamente importante para su trabajo creador. Este artista suizo acompaña sus obras y exposiciones de abundantes escritos siempre realizados en primera persona, no con la intención de afianzar su autoría, sino con el sentido de señalar su “responsabilidad”. Este posicionamiento tiene para el autor el sentido de que resulta mucho más importante aquello que rodea a la obra que la obra misma, es decir que el campo de relaciones que se generan a través de las obras de arte tiene mucha mayor importancia que la obra misma. Este posicionamiento es el que a su vez permite un continuo nacimiento de la obra dependiendo de las relaciones que se establezcan en torno a ella (apud ÚBEDA FERNÁNDEZ, 2006, p. 60). De igual manera podemos ver otro ejemplo de este mismo artista en la magnífica exposición que la fundación Serralves de Oporto ha organizado sobre él, en lo que se ha denominado Anschool, donde el espacio de la fundación es transformado en una especie de escuela con toda una serie de referencias cruzadas a estructuras de aprendizaje, a desmontajes de poder

en la propia relación personal de la escuela, a la relación con la realidad social, política y cultural con el exterior de la escuela, en definitiva a cómo nos generamos una idea del mundo desde nuestra incursión en un sistema de aprendizaje que marca y determina nuestra mirada sobre el mundo.²

Esta idea de *posicionamiento* va encaminada a ahondar en la *intensificación* (BREA, 2001, p. 113) de la experiencia a la hora de participar de la obra. Una de las críticas de este tipo de prácticas artísticas para con el sistema social y económico del capitalismo avanzado es que generan una falsa estetización del mundo, donde no se da realmente una experiencia intensificada, sino más bien un distanciamiento y, a su vez, un empobrecimiento. La seducción de todos los sistemas de puesta en escena de los productos de mercado y consumo nos muestran este revestimiento de los argumentos más interesados del sistema que este tipo de prácticas artísticas pretenden poner al descubierto.

Estas mismas ideas de *posicionamiento* e *intensificación* nos llevan a pensar la obra desde otro parámetro al que Nicolas Bourriaud ha dado en llamar *duración*, entendiendo que este término aporta a la obra no desde el punto de vista de recorrido de un territorio sino el desde la *duración de una experiencia que ha de ser vivida, como una apertura a una interrelación y a una discusión*, que lejos de estar pautada y de ser limitada, se presenta como una discusión *ilimitada* (BOURRIAUD, 2001, p. 431). Este duración

lleva a pensar la obra como un acontecer, como un devenir donde cualquier vinculación a un presente de identidad fuerte es falso, todo está siempre por hacer en una trama que hay que ir construyendo a medida que nos adentramos en la obra misma. Las obras de Rirkrit Tiravanija son ilustrativas de esto que venimos diciendo.

El desvelamiento de los procesos de estetización y seducción que el sistema capitalista avanzado emplea ha llevado a pensar la posición del artista desde una idea de *resistencia*.³

Esta idea de resistencia está estrechamente vinculada a lo que antes hemos dicho referido al intersticio social, es decir, entender la obra como herramienta para instalarse en el núcleo mismo del espacio institucional cultural y desestabilizarlo dejando ver sus contradicciones. Se conforma así un micro-espacio de experiencia que se encuentra lejos del poder, con una gran capacidad de adaptabilidad gracias a una gran organicidad ideológica y formal. Este espacio de micro-resistencias demuestra una gran fuerza y capacidad para desvelar como se tejen los espacios de acuerdo a unas relaciones de poder (Foucault). Santiago Sierra es un artista que trabaja claramente en este territorio y como ejemplo está su obra “Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala”.⁴

Esta resistencia viene ya de las vanguardias históricas y supone trabajar desde dentro del sistema. Desde el interior de los museos y centros de investigación el artista activista ma-

dura y genera acontecimientos que señalan los problemas que se dan en el tejido de lo social, generalmente de tipo social, medioambiental, revolución de las minorías, tercer mundo, cultura de masas, estrategias de una tercera revolución industrial, etc. En esta *resistencia* hay dos tácticas claves: el *camuflaje* y la *asimilación* mediante las cuales se adentra en los sistemas de fuerzas para habitarlos desde esta posición de resistencia. Se insertan estas actitudes y comportamientos en internet, la publicidad, revistas, cine, museos, televisión, mass media en general con el fin de difundir un espíritu crítico.

En esta actitud de resistencia es importante tener en cuenta que se destierran conceptos válidos en otras forma de hacer y operar como son el método o las estrategias, siempre encaminadas a conseguir unos fines precisos de manera ordenada, generalmente jerarquizada y pautada y que van encaminados a la permanencia en un espacio que se alcanza y ocupa de acuerdo a una voluntad del sujeto. Sin embargo, se emplea el término *táctica* por ser más preciso para referirse a las acciones más calculadas, determinadas por la ausencia de un lugar propio, que deben ser puestas en marcha en espacios que son ajenos, siempre de otro y que no tiene una voluntad de permanencia. La táctica es un arte del que no tiene poder, valorar lo temporal frente al espacio de conquista y ocupación; juega a favor del tiempo, de la oportunidad y la rapidez.

Esta táctica lleva a que el trabajo artístico se mezcle realmente con la vida haciendo de la labor creativa una cuestión de activismo. Las acciones ya no se limitan al ámbito de lo artístico ni tampoco sólo bajo su etiqueta sino que se mezclan con problemáticas sociales, cuestiones políticas y sociológicas en el marco de una esfera pública que necesariamente se ha de cuestionar como la reapropiación y redefinición del espacio público. El artista trabaja de forma coordinada y en equipo con activistas provenientes de otros ámbitos, de tal manera que se provoca una redefinición de los modos de hacer y de experimentar el hecho artístico. Tal es así que los eventos artísticos provocan la creatividad del usuario y su propio proceso de poiesis.

Estamos hablando de obras que se pueden calificar de ejecutables, susceptibles de intervención y no solo de interpretación. Sujeto ejecutante es sinónimo de ejercitante, practicante, obrador, operador, gestor, autor, artista, consumidor, interventor. Y la acción de ejecutar es sinónimo de realizar, consumir, actuar, celebrar, establecer, formalizar, componer, confeccionar, llevar a efecto o a término la propuesta (ÚBEDA FERNÁNDEZ, 2006, p. 524).

Este espacio abierto a la comunicación y la socialización, donde la creación es siempre posible, ha generado un tipo de prácticas artísticas que acercan el papel del artista al terapeuta social. Se trata de prácticas artísticas que tiene su base en la noción de catarsis como acto de liberación a través de la expresión. Esta vivencia estética que el sujeto experimenta

puede ser beneficiosa para desentrañar el origen de la angustia. En este sentido habría que remitirse a Joseph Beuys como ejemplo donde las prácticas artísticas se vinculan a la terapia social a través del chamanismo; o al caso de Lygia Clark que realiza todo un trabajo para una reeducación de los sentidos. Estas terapias pueden ir encaminadas tanto a nivel individual como a prácticas en las que sea el corpus social lo que se considere como material de trabajo (caso de Hirschhorn) bien a través de talleres, participación creativa en las problemáticas sociales, colaboraciones en las tácticas de los movimientos antiglobalización, etc. En definitiva, un tipo de práctica encaminada a abrir espacios de experimentación que mejoren pequeñas cosas de la vida cotidiana, los modelos de relación con los que se habita. Así el espacio público, con su arte público, genera una actitud crítica también hacia todo lo que es el espacio político como lugar de construcción de la casa y cosa común.

Conclusión

A modo de conclusión hemos de plantear no tanto los resultados de algo que por su propia naturaleza experimental no ha concluido, sino las paradojas a las que debe hacer frente el sistema de la educación artística superior.

- El carácter siempre experimental del arte conjuga bien con la sociedad del conocimiento donde los

usuarios intervienen activamente en el acto mismo de la creación. Ahora bien, esto exige una apertura que requiere que la práctica esté lejos de cualquier formalización. Aquí aparece un conflicto entre la sistematización y metodología que ha de seguir una enseñanza artística, y una práctica creativa siempre dispuesta a rebasar los límites establecidos. Cualquier identificación con modelos establecidos y fijos no permite una plena creación.

- El nuevo Espacio Europeo de Educación Superior posibilita una mayor apertura y movilidad del sistema de educación artística pero también tiene una visión donde predominan los criterios económicos, lo que hace de las prácticas creativas experimentales más una estrategia para alcanzar fines prácticos de mercado que la generación de un conocimiento y sabiduría encaminados a un enriquecimiento de la persona. Tal es así que las necesidades creativas de algunos individuos y colectivos les llevan a emplear tácticas creativas de mayor apertura, dinamismo y creación de conciencia de individuo empleando elementos ajenos al arte más formalizado.
- El acercamiento del arte a los medios de información y comunicación, y el empleo de la imagen por estas nuevas tecnologías, ha planteado una serie de intereses y estrategias sutiles que enmas-

caran el uso de la imagen para fines externos al interés del arte. El arte procura un acercamiento a la realidad a través de la imagen al mismo tiempo que ha de desenmascarar aquellos intentos que por normativizados y fraudulentos esconden otras intenciones. Esta enseñanza y educación es una labor fundamental de una facultad de Bellas Artes. De igual modo la función y papel de los profesores de arte debe apoyarse en este desenmascaramiento como uno de los pilares de la formación. Este es el auténtico papel de un profesor que ha de enseñar a ver. El artista ya no expresa los modos de sentir de una colectividad sino que ha de hacer incursiones en la misma para llamar la atención, no sobre su genialidad, sino sobre aquello que en la colectividad permanece oculto e interesado y que imposibilita una circulación de la mirada libre del individuo.

- También deberíamos hacer hincapié en aquello que se está perdiendo por la aproximación de las artes plásticas al mundo de las tecnologías de la información y la comunicación. Se trata de un hermetismo propio de la obra artística que posibilita, o al menos posibilitaba hasta no hace mucho, una suerte de concentración meditativa que abarcaba desde lo sensible a lo más conceptual. La incursión del arte en el transcurso de los acontecimientos hace que en ocasiones se pierda el interés

de lo artístico y se acabe convirtiendo la obra en relatos empobrecidos de la cotidianidad, en unas narraciones que reducen la visión de lo artístico a un “mostrar las hechos” propio de los medios de comunicación y su afán de estar en el lugar de la noticia y darla a conocer en el instante mismo en el que se produce. Esto hace, precisamente, que ante el vacío que provoca la ausencia de noticias relevantes se acabe convirtiendo en noticia aquello que no deja de ser un mero transcurrir ordinario. El acontecer del día a día ha de tener su interés en la medida que posibilita una cierta posición como sujetos capaces de indagar en nuestra propia subjetividad de manera que lo ordinario acabe convirtiéndose en algo extraordinario.

- El artista siente perdida la armonía que la contemplación posibilitaba y busca otras formas y estrategias de equilibrio o de aprendizaje para vivir en el desequilibrio que la situación genera. Tal es así que aparece una cierta necesidad de una función terapéutica con y a través del arte. Aquí entrarían estrategias y sobre todo tácticas, que abarcarían desde una aproximación a los movimientos antiglobalización, por poner un ejemplo, hasta aquellas que basadas en el humor destapan situaciones sociales poniendo los valores asentados en entredicho. Esto conlleva que desde la enseñanza

artística se haga un especial hincapié en el contexto social del que se nutre la obra y en el que luego ha de circular.

Abstract

Educative politics and citizenship: a new situation in visual arts

This paper talks about some complex factors that are conditioning actual artistic creation and teaching. It presents an analysis of these factors that interferes in creation as a lively system in permanent transformation and changes by personal and social factors that concern in it. In this way, it is necessary to consider knowledge society, art teaching project and new paradigms for artistic creation. To conclude are present the paradoxes that superior artistic education system must brake on.

Key words: Artistic creation. Citizenship. Education. Educative politics.

Notas

- ¹ Sobre esta extrañeza realicé una exposición bajo el título *Extraña-entraña* en la galería Bacecos, Vigo, España, en Noviembre-Diciembre de 2006.
- ² Exposición titulada “Anschool III” de Thomas Hirschhorn, celebrada entre el 4 nov. de 2005 y el 5 de marzo de 2006. En la exposición se podían ver varios de los escritos realizados por el artista a lo largo de varios de sus años de trabajo.
- ³ Úbeda Fernández (2006, p. 483). En este capítulo de la tesis doctoral la autora realiza una clasificación de diferentes modos de resistencia en el arte más actual.
- ⁴ En esta obra el autor introdujo al público de la galería en un autobús de transporte escolar con los cristales opacados y los trasladó hasta una de las zonas marginales de la ciudad. Ver <http://www.santiago-sierra.com>

Bibliografía

- BLANCO, Paloma et al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. In: BLANCO, Paloma et al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BREA, José Luis. Detener el día: en tiempo real. El arte mientras tiene lugar. In: AA.VV. *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*. A Coruña: Ed. Fundación Luis Seoane, 2001.
- BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra, 2001.
- FERICGLA, Josep Maria. *Epopteia, avanzar sin olvidar*. Barcelona: Ediciones Rol, 2003.
- LIPPARD, Lucy R. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. In: BLANCO, Paloma et al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- PARDO, José Luis. La sociedad inconfesable. Ensayo sobre la falta de comunidad. *Archipielago*, México, n. 49, nov./dic. 2001.
- PERAN, Martí. Arquitectura del acontecimiento. In: AA.VV. *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2001.
- PERINOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra, 2002.
- RUIZ de SAMANIEGO, Alaberto. Trastornos del catálogo de la exposición. In: MEANA, Juan Carlos. *Perezas y anhelos*. Vigo, Galería Babelos, 1995.
- RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. Dolor de lejanías del catálogo Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar. Sala América. Museo de Bellas Artes de Álava, 2001.
- ÚBEDA FERNÁNDEZ, Maria Elena. *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. Tesis (doctoral) - Universidad de Granada, Departamento de Pintura, Julio 2006.
- UNIVERSIDADE DE VIGO. Marco General para la integración de los estudios de la Universidad de Vigo en el Espacio Europeo de Educación Superior. Disponible em: <http://webs.uvigo.es/victce/images/documentos/EEES/mxieuvigo-esss.pdf>. Acesso em: 2006.