

## EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MERCADO DEL ARTE

Julián Irujo Andueza  
Catedrático Facultad de Bellas Artes.  
Universidad del País Vasco U.P.V./E.H.U.

Recibido: 12 de Septiembre de 2011  
Aceptado: 15 de Septiembre de 2011

### RESUMEN

*En el Arte actual conviven planteamientos y estilos diversos, en disputa por hacerse un hueco en el mercado y convertirse en tendencia referencial. Ante esta situación siempre cambiante ¿cómo puede plantearse la enseñanza artística en la universidad? Basándonos en Pierre Bourdieu, reflexionamos sobre los mecanismos que rigen el campo del arte, donde las diversas creencias y tendencias estéticas pugnan por ocupar un espacio social. En este marco, la teoría artística aparece ligada a posturas concretas, de manera que el sentido crítico se impone al analítico. Asumir las funciones mercantiles de la ideología estética, desacralizándola, puede ser un primer paso para asumir la docencia del arte.*

**Palabras clave:** Arte, didáctica, ideología, mercado, estética.

\* \* \* \* \*

La sociedad actual mantiene una actitud contradictoria respecto al arte. Por un lado guarda cierto recelo hacia algunos planteamientos vanguardistas, que considera incomprensibles, y en algunos casos fraudulentos. Pero por otra parte, al artista y su obra, se les atribuye un carácter mágico, propio de seres que son capaces de captar lo imperceptible para el común de los mortales. Pues bien, ambos puntos de vista tienen en común el considerar al arte como una disciplina al margen de las demás esferas de conocimiento y debate social. Si atribuimos valores sublimes al artista o le aislamos de los problemas de su entorno, si adoptamos una ingenua concepción mitificante, será difícil aprender de él y extraer conclusiones válidas para la vida real.

El arte contemporáneo pone en crisis la pintura academicista, y el sistema correspondiente de enseñanza. El aprendizaje ya no consistirá necesariamente en el dominio de un sistema de representación prácticamente invariable desde el Renacimiento. En la actualidad coexisten tendencias y estilos muy distintos que se definen precisamente por su oposición a otros planteamientos.

En el campo de la enseñanza, la confusión es notable. ¿Debe enseñarse al alumno a pintar como su maestro, dentro de los planteamientos de la escuela artística a la que pertenece? Pero en ese caso ¿no estamos ejerciendo un adoctrinamiento, un dirigismo que no tiene en cuenta la pluralidad de opciones existentes? Por el contrario ¿cómo es posible enseñar en la pluralidad cuando el profesor no es ajeno a unos valores determinados, a una concepción del arte que puede estar radicalmente enfrentada a los puntos de vista de algunos de sus alumnos?

El problema se hace todavía más complejo cuando el profesor piensa que normas pictóricas derivadas de sus creencias estéticas son de validez universal. De esta manera, el estudiante de Bellas Artes se encuentra ante enseñanzas absolutamente contradictorias. Recuerdo, en mi época de estudiante, cómo un profesor me instaba a ordenar los objetos de una representación, en concreto un bodegón, para mantener siempre una composición equilibrada. En cambio, más adelante, otro docente criticaba aquel orden, aprendido y aplicado a mis cuadros, reclamando una composición más tensa y dinámica. En el primer caso la armonía equilibrada y la sutileza se asumían como requisitos imprescindibles para toda obra de arte. En el segundo caso los valores estéticos de base presumían la intensidad expresiva y la búsqueda de efectos inquietantes o incluso perturbadores.

La interpretación de los enunciados artísticos, al igual que ocurre con la interpretación de los discursos políticos, se efectúa frecuentemente en base a las propias creencias. El significado de las imágenes pictóricas o de los conceptos ideológicos no depende tanto de lo que denotan, como de las connotaciones que sugieren y que interpretamos para situar al emisor en una determinada esfera de creencias. Un artista que posea la creencia en los valores estéticos de la tensión y la expresividad tenderá a rechazar una obra sutil y equilibrada, etiquetándola como sosa y sin interés. En vez de interpretar objetivamente lo que denota, muchas veces, lo que se hace es proyectar una rejilla interpretativa que se fija en las connotaciones ideológicas. Antes de adentrarse en el análisis de lo que la otra persona propone lo clasificamos como “de los nuestros” o enemigo. En los discursos políticos ocurre algo semejante. Las palabras no sirven tanto para definir situaciones como para situar posiciones. Palabras aparentemente sinónimas pueden significar lo contrario. Su sentido viene dado más por el hecho de qué grupo las utiliza habitualmente, antes que por sus objetivas denotaciones semánticas.

El sociólogo francés P. Bourdieu, en su libro “Las Reglas del Arte”, ha explicado los procedimientos utilizados por las vanguardias artísticas para conseguir espacio social. Una tendencia pictórica es, en principio, una propuesta marginal que se enfrenta a otras opciones que ya han alcanzado un reconocimiento. Para definirse como una postura específica y diferenciada define sus creencias negando las vigentes. Tanto o más que la formulación de ideas innovadoras, se trata de atacar o criticar las ya establecidas. El éxito de los aspirantes a ocupar cierto espacio en el campo artístico se basa en gran medida en dominar la “problemática vigente” y ubicarse dentro de alguno de los grupos que debaten acerca de esos problemas o conceptos de moda. “*El derecho de entrada que todo recién llegado tiene que satisfacer no es más que el dominio del conjunto de las experiencias adquiridas que fundamentan la problemática vigente*”<sup>1</sup> El triunfo de una tendencia artística no consiste en la derrota de las demás. Un grupo artístico gana simplemente cuando consigue que sus

---

<sup>1</sup> P. BOURDIEU, Las reglas del arte. Barcelona 1995. (Paris 1992) p. 361.

postulados entren en el debate del campo artístico. Cuando, ya sea a favor o en contra, su problemática ocupa un espacio social.

Por otra parte las creencias no son demostrables objetivamente y por consiguiente no pueden convencer por la razón sino por la emoción. Para hacerse creíbles y atractivas, sobre todo entre los jóvenes, es necesario que parezcan opciones altruistas, desinteresadas. En un primer momento, los artistas de vanguardia postulantes, suelen adoptar una actitud de renuncia, de bohemia, rechazando aparentemente el beneficio monetario inmediato y denunciando el interés de los grupos que han alcanzado reconocimiento. Esta actitud trae consigo una acumulación de capital simbólico. Es decir, su alejamiento de las ventajas económicas que ofrecen los círculos artísticos que detentan el poder, aquellos que deciden lo que es o no es válido, les otorga una especie de pureza moral. Y según Bourdieu, esta acumulación de prestigio, de capital simbólico, contribuye a hacer creíble y atractiva su creencia. Al final, esa inversión a la larga en acumular prestigio, en actuar como un artista despreocupado del dinero y la fama, revierte finalmente en reconocimiento. De esta manera el capital simbólico invertido puede llegar a convertirse en capital económico y en la ocupación de un espacio social que de nuevo será atacado por las nuevas generaciones.

Bourdieu pone a Marcel Duchamp como prototipo de artista caracterizado por su denuncia del arte tradicional y de los mecanismos del mercado artístico establecido, lo cual supuso una acumulación de capital simbólico y finalmente el reconocimiento social y económico de su trabajo. Conviene aclarar que Bourdieu no pretende culpabilizar a los artistas de actuar por intereses económicos ni les acusa de actuar bajo premeditadas y cínicas estrategias. En cambio sus reflexiones sí parecen encaminarse hacia la desacralización de las creencias estéticas lo cual puede implicar, por lo tanto, un ataque al concepto del artista “gurú”. Pensamos que el ejemplo de Duchamp puede compararse con la trayectoria vital de otros artistas de nuestro entorno, en concreto con el escultor Jorge Oteiza. En 1957, Oteiza gana el premio extraordinario de escultura en la bienal de Sao Paulo y sólo dos años más tarde, en 1959, abandona la actividad escultórica al considerar concluido su proceso experimental. Duchamp no llegó a abandonar del todo la creación artística pero se centró en otras actividades, ejerciendo como jugador de ajedrez, marchante (actividad que había despreciado anteriormente) y escritor, plasmando en sus escritos reflexiones acerca de sus obras. Oteiza, por su parte, publica en 1963 su libro más conocido y polémico: *“Quosque Tandem. Ensayo de interpretación del alma vasca”*. En dicho texto defiende que la conclusión estética a la que ha llegado, siguiendo pasos anteriores de artistas dedicados a la exploración del espacio y del vacío, pone fin a toda esa línea experimental del arte contemporáneo. Oteiza creó escuela y sobre todo seguidores. Ser o no ser “oteiziano” se convirtió en factor clave de “la problemática vigente” en el arte vasco. En el *Quosque Tandem*, defendía una estética, una forma de sentir el mundo, propiamente vasca lo cual atrajo al nacionalismo, en plena efervescencia política tras la muerte de Franco y la transición hacia la democracia. Su visión trascendental de la estética y de la misión social del artista como una especie de guardián de las esencias antropológicas de un pueblo, sedujo a muchos jóvenes, atraídos también por su rechazo al mercado del arte.

Desacralizar a Oteiza puede, hoy en día, servir para estudiar seriamente y con cierta distancia sus propuestas. La visita al museo-fundación con su nombre en el pueblecito navarro de Alzuza resulta muy instructiva. Allí podemos contemplar una trayectoria ciertamente experimental y coherente, centrada en lo que él mismo

denominaba “la desocupación del espacio”. Llama la atención cómo su trabajo se desarrolla utilizando materiales simples, fácilmente manipulables y de pequeño formato. Utiliza por ejemplo tizas talladas y unidas con adhesivo, alambres y latas de conserva que descomponen. La máxima energía creativa del artista no va dirigida, por lo tanto, hacia la construcción de objetos escultóricos sino hacia el manejo de elementos formales simples que le permitan delimitar y acoger espacios vacíos y crear efectos de desplazamiento, apertura, etc. Las obras escultóricas definitivas tampoco poseen carácter monumental, mantienen una escala reducida, sugiriendo una relación íntima con el espectador. La prioridad experimental de su trabajo por encima de la producción de objetos escultóricos con materiales perdurables, manifiesta la actitud de quien prioriza el aprendizaje para la formación humana por encima de intereses económicos. Sin embargo, por las razones que fueran, su obra y su figura lograron trascendencia social. Finalmente algunos de sus trabajos se han ampliado y ubicado en espacios públicos, adquiriendo escala monumental, lo cual resulta cuando menos paradójico frente al sentido que adquiere el conjunto de la experimentación exhibida en su casa museo de Alzuza.

El caso de Jorge Oteiza sirve también para descubrir las relaciones entre las creencias estéticas y políticas, en definitiva ideológicas. En el terreno político también, una idea se afianza por oposición a otra y su victoria no implica la derrota del adversario, sino que llega cuando consigue hacer creer a la sociedad que el debate entre dichas dos opciones es prioritario, cuando pasa a ser “la problemática vigente”. El camino pasa por encauzar la conflictividad social de manera que parezca tarea prioritaria para lograr la armonía, resolver dicho debate por encima de otros. Un grupo ideológico se afianza cuando parece que el bienestar colectivo pasa necesariamente por solucionar el problema por ellos subrayado. Porque para agudizar las contradicciones respecto a los postulados del oponente, el propio grupo puede agravar el problema, de forma que se convierte en la propia llave de resolución. Algo así podemos pensar que ha ocurrido en la política vasca, donde los problemas de la identidad nacional y el terrorismo se han situado en primera línea, marginando o condicionando al resto de problemáticas sociales y económicas. Cualquier actor social se ha visto más o menos condicionado a posicionarse frente a dicha cuestión, lo cual ha resultado peligroso para muchos. Además ha dejado sencillamente fuera de la existencia social, no a los pretendidamente indiferentes o “equidistantes”, sino a los que han intentado situar otros problemas económicos y sociales por encima de la cuestión “identitaria”.

A diferencia de los incesantes cambios producidos en el mercado y en las problemáticas artísticas, en el campo político las ideas nucleares del debate parecen mantenerse mucho más tiempo. ¿Hasta qué punto las cuestiones políticas son reales o fruto de una construcción ficticia? Toda visión política se fija en la realidad social pero se fundamenta en un enfoque particular, destacando y dando especial valor a ciertos aspectos concretos de lo real.

¿Cómo funciona una creencia ideológica? U. Eco en “Tratado de semiótica general” parte de la idea marxista que define la ideología como falsa conciencia o como interpretación parcial del mundo y a continuación construye una metáfora para explicar el proceso por el cual, las ideologías manipulan el significado de la realidad. Eco imagina una especie de caldera de caldeoamiento que informa sobre su estado mediante un registro objetivo de los valores de presión y del calor producido, ordenados de 1 a 9. La numeración menor indicaría presión baja y producción reducida de calor, mientras

que la numeración mayor denotaría alta emisión de calor y presión máxima. Pero en la interpretación condicionada por el enfoque ideológico un número puede valorarse como positivo o negativo. Valores bajos serán interpretados como negativos para quien priorice la producción, puesto que hacen referencia a una generación escasa de calor, sin embargo, desde el punto de vista de quien persigue sobre todo la seguridad, también podrían connotar ausencia de riesgo puesto que la caldera no corre peligro. En cambio un número alto podría interpretarse semánticamente como algo positivo desde el punto de vista de la productividad pero negativo para la seguridad. Pues bien, según Eco, la argumentación ideológica parte de una escala de valores determinada que en unos casos priorizaría por ejemplo la seguridad y en otros la productividad. Podemos argumentar que dichos valores sólo se excluyen si son considerados como absolutos ya que son susceptibles de graduación. Un creyente moderado en el calor y la producción como valores fundamentales para lograr la felicidad general puede llegar a un consenso con quien afirme que la seguridad es lo primario. Para ello deberían renunciar a los valores extremos llegando a un consenso, a un “umbral de aceptabilidad”, a unas normas generales constituyentes que situaran por ejemplo los márgenes de dicho umbral entre 3 y 6. Para U. Eco el problema por lo tanto no está en analizar la validez de las propuestas, sino en aceptar sus propias contradicciones: *“No existe teoría semiótica de las ideologías capaz de verificar su validez o de permitir su mejora. Sólo hay una técnica de análisis semiótico que permite hacer entrar en crisis una ideología mostrando su relatividad respecto a otra propuesta.”*<sup>2</sup>

La crítica de los proyectos socio-políticos no se referirá tanto a sus contenidos como a la forma mediante la cual se definen y relacionan con otros proyectos. El problema se hace especialmente grave cuando los ideales se consideran absolutos, cuando se convierten en creencias casi religiosas. Dichas creencias no pretenden situar al individuo ante las complejas y contradictorias posibilidades significantes de los hechos sino dar respuestas, certezas, lo cual resulta muy confortable. De esta forma, la escala de 1 a 9 indicada por la caldera de U. Eco se interpreta unívocamente, en una u otra dirección. El bien consiste por ejemplo en la productividad y nada más. Si alguien sostiene que los valores 8 ó 9 significan también peligro se le considerará un enemigo del pueblo y su crítica un esfuerzo maligno de quien se opone a una lógica carente de contradicciones. La creencia se convierte en un sistema interpretativo de los hechos. Cualquier opinión, cualquier acontecimiento, se traduce y etiqueta en positivo o negativo, como amigo o enemigo. El mundo encaja perfectamente. No es necesario partir de los supuestos del otro al que en todo caso, siendo condescendientes, consideramos un alienado que no conoce la verdad.

En las situaciones extremas, se hace imposible cualquier tipo de matización crítica. Se cierra la posibilidad de interpretar en sentido plural el valor connotativo de las ideas. Se funde la denotación con la connotación, la interpretación con la verdad.

Llegados a esta situación, U. Eco defiende que sólo hay dos formas para detener este proceso de degeneración interpretativa de la realidad y del lenguaje. Una, intentar la labor pedagógica para explicar que *“...el universo semántico es más complejo de lo que las ideologías hacen creer.”*<sup>3</sup> Realizar una crítica social que ponga en duda la validez universal de nuestro enfoque. Esto implica que una verdadera postura crítica no

<sup>2</sup> U. ECO. Tratado de semiótica general (A Theory of Semiotics) Barcelona 1991 (Valentino Bompiani 1976) p.414.

<sup>3</sup> U. ECO, ob.cit. p.417.

consiste en proyectar nuestro sistema interpretativo para oponernos a las posturas de “los otros” sino en relativizar mediante autocrítica nuestros propios enfoques, a no confundir el cristal a través del cual contemplamos el mundo con la realidad. Naturalmente esto es poco operativo en una situación de conflicto en la que los posicionamientos enfrentados buscan afianzarse. Cuando los conflictos sociales no se enmarcan en el llamado umbral de aceptabilidad, cuando lo que importa es utilizar las propias ideas como arma arrojadiza, cuando las posturas se definen por oposición a otras, relativizar las creencias se convierte en misión imposible. Quien lo intenta es catalogado inmediatamente como “tonto útil” o “halcón disfrazado de paloma”, a fin de cuentas, nuevamente como amigo o enemigo. Por otra parte, aunque casi todas las ideologías postulan como objetivo fundamental lograr el bien común, también persiguen, como toda empresa, subsistir y arraigar frente a sus competidores. Y las estrategias necesarias para tal fin se suelen basar en culpabilizar al contrario y mantener una fuerte cohesión entre los afiliados y simpatizantes unidos en torno a unos ideales que se tienden a sublimar, lo cual suele ser válido hasta para las opciones aparentemente más moderadas.

La segunda opción considerada por U. Eco para detener el proceso de degeneración interpretativa de la realidad provocado por las creencias exacerbadas, consiste en contribuir a que la caldera estalle. Dar en todo la razón al integrista ideológico de modo que la presión resulte evidente incluso para los que negaban su existencia. El problema estriba en que quizás ya no estemos ahí para contarlos. Todas las ideologías políticas aseguran perseguir la felicidad y el bienestar de los suyos, pero en muchos casos han conseguido destruir a los pueblos que afirmaban defender.

El modelo propuesto por U. Eco puede parecer que se decanta por una opción racionalista pero no implica necesariamente un eclecticismo ideológico. Parece conveniente cierta desacralización de las propias creencias, no su rechazo total por considerarlas arbitrarias. En el campo artístico, como en el político, pretender fundamentar todo análisis en lo racional supone ignorar la naturaleza humana y su tendencia a configurar proyectos en común basados en lo afectivo. Como ya atestiguó el propio S. Freud, en “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921) el ser humano se caracteriza por la necesidad de integrarse en grupos, caracterizados por un alma colectiva. La libido individual se proyecta y transfiere de manera que lo que caracteriza a las masas no es la razón sino emociones primarias. *“Además, la multitud se muestra muy accesible al poder verdaderamente mágico de las palabras...”* *“...las multitudes no han conocido jamás la sed de la verdad. Piden ilusiones a las cuales no pueden renunciar. Dan siempre preferencia a lo irreal sobre lo real...”*<sup>4</sup>. En nuestra naturaleza tenemos inscrita la tendencia social para agruparnos y para utilizar criterios éticos como factor de integración. *“En la vida anímica individual aparece integrado siempre, efectivamente, “el otro”, como modelo, objeto, auxiliar o adversario, y de este modo, la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio psicología social...”*<sup>5</sup> Debemos asumir la propia naturaleza de nuestros sentimientos y reconocer los peligros que conllevan.

Las creencias están basadas por lo tanto en pulsiones emocionales. Apelan a una emoción colectiva que provoca ilusión. Se crea la esperanza de un paraíso, ya sea para

<sup>4</sup> S. FREUD, Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo. El yo y el ello. Barcelona, 2002. (1921) p. 80.

<sup>5</sup> S.FREUD. ob.cit.p. 72.

la otra vida o para el grupo social con el que se comparten las ideas. Esto implica que deberá adoptarse cierta actitud de renuncia, luchar en el presente, para alcanzar el bien futuro. Dicha actitud dota al creyente de autoestima moral, de abnegación altruista. Por eso resulta inútil intentar convencer racionalmente a un creyente radical. Lo que ponemos en juego con nuestra crítica escéptica, con nuestro agnosticismo, no es una simple idea sino por un lado, la esperanza del creyente en el paraíso (político, religioso o estético) y por otro, todas las renunciaciones que dan sentido ético a su vida. Cuanto mayor sea la ilusión que despiertan los proyectos ideológicos en el creyente ciego, mayor puede ser el odio hacia quienes ponen pegas a sus aspiraciones.

Volviendo a la metáfora de la caldera sugerida por U. Eco, pensamos que puede servir para explicar de cierta manera la utilización de las ideas por las diversas tendencias artísticas. En dicho mundo los juicios derivados de posicionamientos estéticos condicionan la interpretación de la obra y no buscan comprender sino juzgar a los demás y promocionar a los suyos. Así lo considera José Luis Tolosa, artista y profesor, para quien en muchos casos: *“La obra y el discurso que la acompaña se sitúan, en el plano de la comunicación, para promocionar más que para comprender.”*<sup>6</sup>

Volviendo al inicio de esta reflexión, en el terreno del arte el problema lleva planteándose desde hace tiempo. ¿Se debe enseñar a pintar en base a una postura estética determinada? ¿Es posible una especie de ecumenismo de tendencias o un agnosticismo crítico?

En nuestro entorno observamos todo tipo de opciones. Por un lado, algunos profesores, consciente o inconscientemente, adoctrinan a sus estudiantes, crean conversos, discípulos de sus valores, lo cual resulta útil para sus intereses pues se consigue hacer escuela y divulgar socialmente los propios supuestos. El problema principal en este caso no estriba en que el profesor tenga una ideología determinada. Lo más grave es el hecho de confundir su enfoque con la realidad. En los casos más religiosos y sectarios dicha realidad se muestra como algo oculto, no comprendido por la mente alineada del común de los mortales sometidos a la ideología contraria. Se hace necesario un proceso de alumbramiento reservado tan sólo para aquellas mentes sensibles, puntas de lanza del pueblo, capaces de captar la verdad. El docente atrae así adeptos que constituyen una comunidad de iluminados.

Otros profesores, reconociendo el cambiante mundo de las modas artísticas, consideran que debe formarse al alumno en base al valor de modernidad. Intentan poner al día a sus estudiantes comunicándoles cuál es la última tendencia. Suele utilizar como argumentación crítica que ciertos planteamientos estéticos no tienen cabida porque “ya están superados”. Detrás de esta postura se encierra un culto a la última moda y al mercado. El estudiante puede caer en cierta esquizofrenia. Como ha subrayado José Luis Tolosa: *“La demanda social en el campo artístico se modifica con una rapidez suficiente como para que el producto elegido, en un determinado momento, ya no tenga vigencia cuando se ha aprendido a realizarlo por medio de una formación académica que no se plantea ni el porqué ni el para qué.”* “...la formación artística deberá desmarcarse de un utilitarismo primario productor de objetos para un mercado imposible de definir.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> J.L. TOLOSA. Enseñar la pintura. Bilbao 2003. p.141.

<sup>7</sup> J.L. TOLOSA, ob. cit. p.13

Pensamos que es posible una tercera alternativa que separe el análisis de las obras de arte del cambiante mercado y de las argumentaciones cuyo fin no consiste en comprender sino en crear adeptos. Según esta alternativa las diversas corrientes no se mostrarán entonces como opciones enfrentadas sino como líneas de experimentación. Cada una de ellas nos enseña un enfoque particular de la realidad y un cuestionamiento específico. Con cada artista apreciamos valores expresivos, plásticos, conceptuales o espaciales diferentes. Algunos nos proponen interrogantes de interés analítico sobre el funcionamiento del lenguaje pictórico, otros se centran en crear sugerencias oníricas, satíricas o emotivas. El mismo Tolosa defiende esta opción: “*Concebía la pintura como una manera específica de pensar y como un instrumento para situarse en el mundo, en un sistema de relaciones entre lo real y nosotros mismos...*” “*Trataba de darle la vuelta al sistema de enseñanza vigente fundamentado en la simple producción de obras de arte, que centraba la mirada en el arte como producto más que en el arte como proceso.*”<sup>8</sup>. Para este profesor el arte supone una “articulación dinámica entre una manera de comprender y una manera de sentir” síntesis que a su vez se integra en el proceso creativo: “*No existe práctica que, siendo una manera de actuar, pueda dejar de ser una manera específica de pensar.*”<sup>9</sup> Se trata por lo tanto de concebir la enseñanza de la pintura y por extensión del arte en general, como un modelo de formación integral de personas caracterizadas por una actitud inquieta: “*Aprender es, primeramente, interrogarse.*”<sup>10</sup>. A esta apuesta, enfrentada a la “*pedagogía de los resultados*” la califica como “*pedagogía de la transformación.*”<sup>11</sup> La opción no es sencilla y requiere profesores que, además de ser buenos creadores plásticos, posean formación didáctica y criterios abiertos.

Una facultad de Arte no produce tan sólo artistas; en el País Vasco por ejemplo cada curso concluyen sus estudios unos 300 graduados en estos estudios de los cuales sólo una mínima parte logran trabajar como artistas profesionales. Pero incluso en ese caso podemos preguntarnos si nuestro enfoque pedagógico puede resultar efectivo para la formación de jóvenes artistas que a fin de cuentas van a toparse con la realidad del mercado. Podemos alegar que una docencia alejada de criterios de formación ajustados a las modas no supone ignorar la realidad social y económica vigente. Conocer la creación más actual no implica necesariamente la obligación de acomodarse a ella. En el fondo se requiere una reflexión continuada acerca de las funciones y valores exigibles a los creadores en nuestra sociedad.

Respecto a las funciones y características deseables para el docente, pensamos que no debe necesariamente comportarse como un ecléctico sin una determinada jerarquía de valores. Puede perfectamente comunicar sus creencias personales a los estudiantes pero dejando claro que se trata de una opción ideológica propia. La opción tolerante se basa en escuchar, comprender y asumir la posibilidad de objetivos distintos. No pueden aplicarse los criterios analíticos que empleamos para interpretar una obra de Matisse, donde los contenidos cromáticos son protagonistas, que para comprender un cuadro de Magritte, en donde el objetivo expresivo se desarrolla a través de contenidos icónicos. Tampoco podemos desechar la obra de este último pintor por el hecho de que no maneje ni se preocupe lo suficiente del color o de otros valores plásticos, ya que su objetivo creativo requiere centrarse en otros recursos. Podremos tener nuestras

---

<sup>8</sup> J.L. TOLOSA, ob. cit. p.21

<sup>9</sup> J.L. TOLOSA, ob. cit. p.41

<sup>10</sup> J.L. TOLOSA, ob. cit. p.135

<sup>11</sup> J.L. TOLOSA, ob. cit. p.161



preferencias e identificarnos más con una u otra opción, pero sin proyectar nuestros objetivos y valores como si fueran de obligada universalidad.

En definitiva, recordando la terminología de U. Eco, apostamos por un umbral de aceptabilidad entre las distintas propuestas estéticas. Dicha tolerancia se puede conseguir suponiendo que existen diferentes escalas de valores, distintas opciones para centrarse y profundizar en una u otra problemática que interese particularmente, sin que necesariamente se plantee como algo contradictorio con el resto de enfoques. Los argumentos válidos para la lucha y la afirmación distintiva de una tendencia no deben confundirse con los contenidos del aprendizaje.

El mundo del arte no es radicalmente diferente al de otras áreas del saber. Las corrientes filosóficas y científicas se comportan de manera semejante, creando sistemas interpretativos enfrentados a otros y que muestran tendencias a configurarse como modelos que someten absolutamente todo el universo a sus mecanismos de traducción o interpretación. Visto desde el lado positivo, el psicoanálisis o la sociología marxista, por ejemplo, nos han enseñado a contemplar la realidad bajo un prisma particular que nos descubre en los acontecimientos, un sentido que antes no apreciábamos. Pero tomados como un mecanismo absoluto de interpretación podemos llegar a la parodia de reducir el significado de todas las cosas a un solo plano. En el mundo del arte conocemos ejemplos de analistas que establecen métodos de análisis proyectando una rejilla descodificadora que no da opción a más respuestas que las que ella misma presupone.

Para concluir, concebimos el arte como un área de aprendizaje, modelo formativo integral en donde se articulan pensamiento, acción y sensibilidad. Sin embargo la realidad del campo artístico, inmerso en debates ideológicos, puede pervertir estos valores fomentando la figura del artista críptico, autocomplaciente y provisto de un lenguaje sectario. Al igual que ocurre en política, para evitar que una pretendida aportación al desarrollo humano se convierta en destructiva es conveniente desacralizar las creencias, especialmente las propias. En segundo lugar y en relación con el mercado, podemos rechazar por completo el condicionamiento que ejerce sobre el arte y sobre el resto de bienes culturales o contribuir poco a poco y sin expectativas de éxito a modificar los criterios por los cuales se atribuye valor económico a los bienes simbólicos. En definitiva se trataría de salvar ciertas distancias entre valor y precio, lo cual nos obligaría a empezar de nuevo un debate ideológico para jerarquizar qué valores posee realmente nuestra sociedad y cuáles otros podemos pretender.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- P. BOURDIEU, Las reglas del arte. Barcelona 1995. (Paris 1992)  
U. ECO. Tratado de semiótica general (A Theory of Semiotics) Barcelona 1991 (Valentino Bompiani 1976)  
S. FREUD, Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo. El yo y el ello. Barcelona, 2002. (1921)  
J.L. TOLOSA. Enseñar la pintura. Bilbao 2003