

LYLIA GALLO

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Tradición e innovación
en la educación artística
contemporánea¹

¹ LYLIA GALLO, *Tradición e innovación en la educación artística contemporánea*, Ponencia presentada en el XXXIV Congreso Internacional de A.I.C.A. Tate Modern, Londres, septiembre de 2000.

EL profesor Suhail Malik, en su trabajo *Disciplina y contingencia*², cuestiona las responsabilidades de la educación en la transmisión de la continuidad y la tradición, en el sentido de cómo puede la educación artística facilitar la invención del arte en la modernidad, siguiendo de cerca el análisis de Foucault³ en lo que se refiere al poder disciplinario inherente al marco de trabajo de las instituciones de enseñanza artística. No obstante plantea también la importancia de encontrar en ellas mismas, la esencia de la interdisciplinariedad y de la innovación propias del arte contemporáneo.

Es sabido que las prácticas institucionales en la enseñanza del arte han sido enfocadas generalmente, desde hace muchos años, como herramientas que permiten el conocimiento, el dominio y también la utilización de los mismos estudiantes, y cómo esas mismas prácticas coaccionan a los estudiantes a funcionar en su peculiar sistema de relaciones, para permitir que la institución, en sus varias instancias, ejerza sobre ellos el 'poder', identificado como el encauzamiento ligado a la 'recta disciplina', propia de la sociedad moralista del siglo XIX de la cual seguimos dependiendo como forma de dominación.

Estos procedimientos institucionales generan sus propias exigencias: de un lado, cierta autoridad que proporciona legitimidad y ofrece disciplina, —que con Foucault, en cierto modo también libera—, en el sentido en que dichos requerimientos, por fuerza, son los que permiten asegurar la transmisión de la tradición en el arte contemporáneo.

El análisis de esta situación presenta una gran complejidad, de tal manera que pretender unificar apreciaciones y posiciones, se constituye en sí misma en una paradoja, puesto que se trata de conjugar los planteamientos actuales del arte, marcados precisamente por el anti-historicismo y la deslegitimación, sin más disciplina que el mercado mismo y su infraestructura, 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 Foucault⁴, en relación con las disciplinas de la educación artística, no se pretende 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; la intención es la de coadyuvar a la sugerencia de respuestas

² Suhail Malik. Responsable de estudios culturales del Goldsmith College de Londres, *Disciplina y contingencia*. Presentado en A.I.C.A. 2000. Tate Modern, Londres, septiembre 2000.

³ MICHEL FOUCAULT, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 27ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1998.

⁴ FOUCAULT, *op. cit.*

posibles a esta situación, preocupación ineludible en la enseñanza de los artistas contemporáneos.

¿De qué manera la educación artística contemporánea, superando la orientación de simple transmisión de una disciplina dada, está en capacidad de reconocer y más aún, promover las particularidades y singularidades del estudiante-artista individual, en su mismo trabajo de elaboración durante el proceso de aprendizaje, en la evaluación de que es objeto su trabajo y finalmente en el quehacer dentro del campo de producción artística actual, como forma que permita conjugar, la peculiar individualización característica del arte de nuestro tiempo, con la tradición y el contexto histórico y contemporáneo? Y éste se constituye indudablemente en uno de los puntos claves del asunto, ya que el enfoque de la formación artística hoy, específicamente en el campo de la Historia del Arte, plantea de manera muy peculiar la cuestión a la cual se hace referencia.

Sin pretender elaborar esquemas utópicos salvadores o aplicables en cualquier contexto, sino más bien, de entender la necesidad de la pluralidad simultánea — TRADICIÓN-INNOVACIÓN — 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 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 este modo, la educación artística puede promover, más que disminuir la singularidad artística, imperativo en nuestro mundo actual. De tal manera que 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 significación⁵.

⁵ Seminario UN.

¿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, sean ellas mismas versátiles y susceptibles a 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 de Malik⁶, acerca de cómo la disciplina de la educación del arte contemporáneo debe ser activa, más que reactiva, cómo se da la individualización artística, en medio de su contexto histórico y contemporáneo, lo cual conduce al siguiente planteamiento, basado en la teoría del filósofo y sociólogo francés Pierre Bourdieu⁷. Se han seleccionado algunos conceptos fundamentales de su teoría de funcionamiento de la creación y la recepción artísticas, que permiten involucrar a los creadores-artistas desde su etapa de formación.

Los conceptos de *campo* de producción artística, *habitus* y la idea los *posibles*, sirven para aclarar simultánea y probablemente ampliar la perspectiva a los planteamientos anteriores.

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 la investigación, la interpretación y la apreciación del arte, que se centra no sólo en la obra sino que atañe además al artista mismo — *habitus* — y al medio en el cual actúa — *campo* —.

De esta manera, el *campo* de producción artística, relacional, estratégico y relativo, sustituye el enfoque tradicional de las figuras cardinales. Los creadores y sus obras, no son interpretables más que por las relaciones que los aproximan o los oponen en el interior del sistema de tensiones objetivas, donde cada uno constituye, como producto de las obras, publicaciones, manifiestos, exposiciones, museos y demás acciones dadas en el campo, 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

⁶ MALIK, *op. cit.*

⁷ PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte*, Barcelona, Editores Anagrama, 1995.

a quién le está permitido llamarse artista, 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 AUTONOMÍA del *campo* artístico.

Por otra parte, 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 cada uno de sus integrantes, que incluye los orígenes y los avances anteriores (HISTORIA-TRADICIÓN-CONTEXTO), lo que presupone, por lo menos en parte, un recorrido probable — *posible* — pero no predeterminado.

Porque en el *campo*, no hay acción que no sea una reacción. Y es de esta manera, como una obra de arte, está en capacidad de restituir la organización del mundo social en la que ha sido elaborada e incluso las estructuras mentales, que moldeadas por la primera, se constituyen en el principio generador de la obra, en la que éstas se revelan. Pero es el artista, quien 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.

Así, la autonomía constituye un verdadero principio de evaluación y se traduce en cada campo en una autorreflexividad, 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 en la creación contemporánea, un modo de diferenciación de las obras. Hoy, el artista y su obra, están inmersos en su inmensa historia de confluencias, intercambios, reminiscencias y sincretismos, confesos o no. También se inserta en el gigantesco flujo de la 'interdisciplinariedad' 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, para dicha producción, 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 Bourdieu⁸. El *habitus* está dado por el conjunto de disposiciones socialmente adquiridas — formación artística —, e inscritas en la subjetividad del creador. Permite involucrar en el análisis la bio-

⁸ BOURDIEU, *op. cit.*

grafía 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*, son precisamente dichas posición y formación las que encuentran la ocasión de actualizarse en la obra del arte.

Es así como 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 entonces 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 permiten 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 colectiva cultural acumulada —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* mismo 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, a manera de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda.

No obstante, para poder descubrirlas, ¿se podría 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, en el arte contemporáneo, 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, admitidas universalmente, lo que equivaldría a decir, estructuras históricas procedentes de un mundo social situado y fechado, correspondiente a la herencia histórica.