

Construir la intermediación Ser artista

Hace poco, hemos visto por casualidad unos

dibujos animados que nos han hecho reír.

Inmersos como estábamos en la reflexión y

discusión sobre la enseñanza del arte y sobre las

condiciones de posibilidad de una técnica artística,

esta risa nos ha ayudado a comprender mejor

dónde podríamos situar las claves del problema.

En la animación, aparecen un pájaro más bien extraño y un gato de aspecto más normal sobre la rama de un árbol solitario. Resulta que el pájaro está enamorado del gato y que, para expresarle ese amor, se agacha y le enseña el culo. El gato se sorprende, se enfada y trata de hacerlo desaparecer de su vista de un puñetazo. El pájaro es expulsado momentáneamente de la escena, aunque regresa rápidamente para declarar una vez más su amor por el gato enseñándole el culo. Ante tal persistencia, el gato le da una patada, lo quema con un soplete, lo introduce en un bidón de líquido radiactivo verde, etc. A pesar de las agresiones, el pájaro vuelve una y otra vez a repetir el mismo gesto.

La escena, metafóricamente, cuenta con muchos de los ingredientes de lo que, desde nuestro punto de vista, supone ser un

artista: para nosotros, herederos de la tradición moderna, ese pájaro, en ese contexto, podría serlo.

La rama del árbol sobre un cielo rojizo de fondo es el escenario para la representación, el lugar donde todo sucede. El conflicto entre ambos protagonistas parece consistir en una lucha por conquistar el derecho a decidir lo que en ese espacio se puede mostrar. El lugar determina la relación entre los dos personajes, y otorga a cada cual una *facultad* en la historia: del gato es la facultad del enfado, de la censura, de la agresión y de la expulsión (del establecimiento de normas para la vida en común y de la aplicación de las mismas al fin y al cabo), y del pájaro es la facultad de insistir, de retornar una y otra vez a mostrar, por amor, lo que parece que no debiera mostrar (de tratar de ampliar el conjunto de leyes establecidas para tratar de hacer de la rama un lugar más habitable para ambos).

El gato, muy tranquilo, tiene su morada estable en la rama; éste es paradójicamente su territorio, el territorio de la *normalidad*. Si bien sería probablemente más comprensible que perteneciese al pájaro, este mismo extrañamiento haría visible el hecho de que tal normalidad supone una exclusión (¿dónde podría vivir el pájaro sino en un árbol?). El pájaro, sin embargo, no es un ser marginal, contribuye a construir la historia tanto como el gato; no pelea abiertamente con quien lo excluye, sólomente insiste en su postura y en su necesidad. Al gato tampoco parece importarle compartir rama mientras la relación entre ambos esté basada en la frontalidad (en los momentos en que no sucede nada, los dos miran más o menos de frente a la cámara). Los problemas comienzan cuando el pájaro, en un acto de amor, invierte su posición y muestra lo que no viene a cuento, cuando por su necesidad de acercamiento al gato, extrae del sinsentido (¿qué forma es esa de declararse?) una imagen extraña (por corporal e invertida).

Y cuando, sin variar lo más mínimo la actitud de los protagonistas, la escena se repite una y otra vez hasta el final (que como tal no existe y no es más que una prolongación del problema *ad eternum*), nos damos cuenta de que el conflicto jamás se va a solucionar.

El pájaro no puede refrenar sus impulsos de expresar una (su) diferencia, tratando de que en esa sociedad de la rama haya lugar para la inversión, no sólo para la verticalidad y la frontalidad. No parece que proponga nada, no trata de obligar al gato a que levante su culo de la rama y lo enseñe como él: únicamente insiste en tratar de enamorarlo desde *su* realidad.

Para nosotros, la artísticidad de sus actos, radicaría no tanto en el procedimiento concreto de enseñar el culo o en hacer presente lo reprimido, como en ese insistir en una necesidad propia (en este caso cercana en sus formas a lo escatológico y lo abyecto) y mostrar así la insuficiencia de una situación

en lo inteligible de la narración, a través de alguna mirada del gato, algún movimiento de su cabeza, el ojo torcido del pájaro, la incongruencia de sus actos, cualquier sonido y la relación entre todo ello. La risa, en ocasiones al menos, hace que todo nuestro sistema de creencias se tambalee, que nada tenga sentido y a la vez todo se entienda. En esos “momentos de intensidad” ajenos en cierto sentido a la continuidad narrativa aunque producto de la misma, los papeles se invierten, haciéndose indiscernibles y ambiguos: el pájaro y también el gato, son simultáneamente entrañables e insoportables, sádicos y masoquistas... Nada se entiende, las interpretaciones ya no tienen lugar, pero todo significa.

La relación entre esos momentos que hemos denominado de intensidad, si bien se percibe de una manera absolutamente definida (lo cual es tarea inexcusable del creador), no se cierra en la lógica de la causa y el efecto o del significante y el significado: no es una



John Dikworth *The Dirty Birdy* 1994

que se presenta como natural. En ese mismo mostrar, dicha situación estaría ya cambiando, porque de hecho nosotros, como espectadores, comenzaríamos a identificarnos alternativamente con uno y otro personaje, comprendiendo a uno y a otro y reconociéndonos en las actitudes de ambos.

De todas formas, la risa, y la consecuente sensación de lucidez que la animación pueda provocar, no nace de su comprensión ni de su posterior interpretación. La lógica de esta historia puede ser más o menos comunicable, del modo en que nosotros lo hemos hecho o de cualquier otro. Pero la risa proviene más bien de la dificultad de comprensión, de los resquicios que se abren

relación lineal, y nunca está terminada. Es el espectador quien deberá reconstruir en base a su propia experiencia, a su memoria o a sus expectativas, el sentido de todos esos fragmentos que no son relacionables más que por medio de la participación activa, de la complicidad, exigidas y posibilitadas por la propia estructura “incompleta” de la animación.

Se trata de un cierto tipo de comunicación intersubjetiva, no basada en el orden lógico del discurso aunque presente en él. En este nivel, no podríamos hablar de la presencia de forma y contenido, sino de aperturas a lo que siendo incomprensible, resulta altamente significativa.

LA **artísticidad** DE SUS ACTOS, RADICARÍA NO TANTO EN EL PROCEDIMIENTO CONCRETO DE ENSEÑAR EL CULO O EN HACER PRESENTE LO **reprimido**, COMO EN ESE INSISTIR EN UNA NECESIDAD PROPIA Y MOSTRAR ASÍ LA INSUFICIENCIA DE UNA SITUACIÓN QUE SE PRESENTA COMO **natural**.



Alfred Hitchcock *La muchacha de Londres* 1929

DEBEMOS **asumir** POR ELLO QUE LA OBRA DE ARTE PUEDE SER ALGO QUE SURGE EN CUALQUIER PARTE Y POR MEDIO DE CUALQUIER COSA. SU ARTISTICIDAD NO **radica** EN EL PROCEDIMIENTO UTILIZADO, SINO EN SU PARTICULAR MODO DE INCIDIR EN NUESTRA MANERA DE **concebir** EL MUNDO Y RELACIONARNOS CON ÉL.

INTENSIDADES

La apertura de la que hablamos no es sinónimo de ambigüedad. Decíamos que es tarea inexcusable del creador definir absolutamente la relación entre los momentos de intensidad, aunque sepa, sin embargo, que esa definición sólo se completará en el momento en que lo creado sea visto. Creemos que en lo que a aprender y enseñar se refiere, la simple ambigüedad no puede ser el objetivo, ya que no se trata de sustituir un tipo de discurso acaso excesivamente normativizado o incluso esclerotizado (el discurso serio, el de los contenidos y las interpretaciones) por algo caótico y sin sentido (la risa, lo absurdo, lo escatológico), sino de *negociar* la comunicación tomando en cuenta ambas posibilidades. Y, en consecuencia, tratar de *ampliar* nuestra capacidad de sentir más allá de los impulsos expresivos más primarios¹.

En la enseñanza, tratamos de hablar de esos procesos de construcción y organización de las intensidades y, a falta de una definición propia, tomamos como referencia conceptos que no acaban de explicarlos, pero que intentamos utilizar dinámicamente (no como verdades absolutas) y a través de los cuales vamos construyendo un método cargado, a ser posible, de esa misma intensidad de la que hablamos.

Utilizamos de este modo, la *significancia* de Barthes², lo *semiótico* de Kristeva, los *perceptos* y *afectos* de Deleuze y Guattari y algunos otros conceptos que desde nuestro punto de vista, tendrían en común que proponen un acercamiento a la creación artística desde el pensar ciertas cuestiones técnicas del arte como problema, digámoslo así, de comunicación intersubjetiva y desde el pensar el problema del objeto como mediación. Utilizamos también el *intervalo* de Dorflès y el *extrañamiento* proveniente del formalismo ruso, porque nos posibilitan contextualizar, desmitificar y relacionar la producción del arte con otros fenómenos de índole socio-cultural.

SIGNIFICANCIA

Según dice Barthes², la significancia es una característica particular del modo de transmisión de sentido del arte; más que con el signo, tiene que ver con el desbordamiento del mismo. En palabras suyas, el signo es algo que se repite (la palabra, la imagen, el gesto); por medio de la repetición es reconocido, y en consecuencia, entendido y asimilado. Mientras que el lenguaje es el orden de los signos, el arte no gira en torno a esa misma unidad: en lugar de consistir en el orden concreto de los significados asimilados por repetición, tiene que ver con algo que escapa a todo orden. El acontecimiento estético ocurre, en gran medida, a través de esa experiencia original (original, no por remitir a un pasado mítico o a una experiencia primaria más "auténtica", sino por ser algo que sucede siempre en el presente y en un contexto determinado) no basada en la repetición. Es decir, la aparición del objeto artístico sucede en relación con lo que, carente de significado concreto es, sin embargo, *significante*: un tono, una mirada, un simple movimiento. Ese efecto que se refiere a una originalidad posible, a un acontecer instantáneo y duradero, debe ser el resultado del trabajo con los signos, pues no es ajeno a éstos, sino que tiene que ver con su propia materialidad, con su ser antes de significar. Tiene que ver también con lo que Kristeva denomina "lo semiótico", aquella característica del lenguaje que no es lingüística, sino que consiste más bien en un proceso no estrictamente comunicativo y que, sin embargo, es la base del lenguaje³.

INTERVALO-DISCONTINUIDAD

Ese sentido irreductible que el arte transmite de manera peculiar no es, sin embargo, algo estable, objetivo y duradero. No se trata de una verdad que el arte desvela, no preexiste al acontecimiento artístico, sino que es un efecto construido de aquél; se reinventa, se construye en sociedad y lo construye el propio arte, cambia de época en época, es general y es particular, es lugar de relación y de encuentro.

Depende obviamente de la esencial inserción del arte en contextos y momentos determinados y determinantes; depende, en consecuencia, de una doble necesidad de adaptación y diferenciación respecto a dichas situaciones culturales.

Debemos asumir por ello que la obra de arte puede ser algo que surge en cualquier parte y por medio de cualquier cosa. Su *artisticidad* no radica en el procedimiento utilizado, sino en su particular modo de incidir en nuestra manera de concebir el mundo y relacionarnos con él. Esa incidencia se podría medir en su capacidad para establecer una discontinuidad en la percepción, inevitablemente condicionada por lo que culturalmente entendemos como realidad.

Esta característica del arte, este ser intervalo, se podría emparejar con nuestro propio modo de ser: la representación cultural, bajo la forma de realidad objetiva, se nos aparece como algo estable, duradero y natu-

ral. Probablemente, así lo necesitamos para ahuyentar lo caótico de la existencia; sin embargo, el movimiento, el fluir sin orden aparente de lo vivo, nos exige continuamente la revisión de lo inmóvil, y esta segunda necesidad se convierte en tan acuciante como la primera. Es decir, a pesar de tener como modelo y espacio vital una realidad de apariencia objetiva, estable y duradera, algunos acontecimientos nos resultan huidizos, inestables, irrepresentables (en general, todo aquello que tiene que ver con el deseo: la atracción sexual, la locura, el humor o la muerte, podrían servir como ejemplo). El arte aparece en relación con esos acontecimientos. Igual que tantas otras representaciones simbólicas (la religión, el mito, etc), tiene que ver con el deseo de entender todo lo que percibimos como si estuviese fuera de ese espacio ordinario de representación que llamamos realidad. Por eso tiene que ver también con ser un espacio de representación, pero extraño, invertido o diferente. El arte tiene que ver con hacer visible aquello que se siente de otra manera, tiene que ver con tratar de abrir resquicios o establecer intervalos-discontinuidades en la realidad (o cuando menos, con señalar la existencia de tales ausencias en lo presente), tiene que ver con la necesidad de enriquecer lo imaginario a base de pequeños atisbos de lo irrepresentable.

Cualquier procedimiento artístico, según va siendo asimilado, tiene cada vez una tendencia mayor a convertirse en norma de actuación, en ley. En la medida en que tomamos al arte como válido para señalar y acaso superar los tópicos del espacio de representación social, deberíamos tratar de huir de esa posible situación. Por eso decimos que el arte no cuenta con ningún procedimiento propio y eterno. Es más, podríamos decir que la técnica artística consistiría en inventar procedimientos que desde la significancia (que en sí podría considerarse ya un intervalo al alcanzar a alterar la "naturalidad" del orden de lo discursivo), abrirían intervalos de sentido. Esta necesidad de continua invención provendría, como hemos tratado de señalar, del ser del arte siempre en un contexto.

Por ejemplo, alcanzaríamos a ver la creación de un intervalo, en una escena de la película *La muchacha de Londres* de Alfred Hitchcock. En ella se puede percibir la aparición técnica de una situación emocional difícil de representar. Para ello, se persigue (y se consigue) una alteración en la percepción habitualmente "exterior" del espectador, y la identificación de éste con las emociones de la asesina.

La escena comienza cuando la chica protagonista de la película regresa a casa después de matar al hombre que acaba de intentar violarla. Allí, mientras desayuna con la familia, y sin que nadie sepa lo que ha ocurrido, una vecina que acaba de asomarse a la habitación, menciona el reciente asesinato llevado a cabo con un cuchillo. A partir de ese momento, la única imagen de la escena será un primer plano del rostro de la chica, y lo único que ésta oirá (y con ella el espec-

tador), será un murmullo que evoluciona paulatinamente hacia un zumbido casi ininteligible a no ser por la repetición intermitente y muy clara de la palabra **cuchillo**. La chica se va poniendo nerviosa, y acaba por dejar caer el cuchillo tras un movimiento exagerado cuando otro miembro de la familia se lo alcanza para cortar el pan.

Mediante el recurso del primer plano del rostro unido a la conversión de las palabras en murmullo, se elude una forma habitual de ver y oír el cine, propiciando una participación activa del espectador en el cambio de percepción necesario para traer a presencia sensible una situación emocional resistente a la representación. Es decir, mediante una escena *inverosímil* (diferente, extraña, invertida) desde el concepto de representación filmica habitual, podríamos decir que quedaría creado el intervalo: un percepto que tendría que ver con las necesidades de discontinuidad del arte. Tomando como base ciertos deseos y necesidades, Hitchcock inventa un nuevo procedimiento, ampliando el campo de los "medios" del cine. Desde ese momento en adelante, ese procedimiento se convertirá en un "medio propio", utilizable por cualquiera, pero renovable o desechable una y otra vez si es necesario. Para nosotros, el artista actúa así.

TÉCNICA ARTÍSTICA

Dejando de lado (sin desdeñar por ello su importancia) los aspectos de la enseñanza dirigidos a la formación de los técnicos profesionales que la sociedad o el propio alumnado demanda a una facultad de Bellas Artes, venimos tratando aquí de centrarnos en los aspectos técnicos del arte que consideramos pertinentes para la formación de artistas.

En este sentido, lo que nos preocupa en la enseñanza es la transmisión y experimentación práctica de lo que es la producción artística. Para ello, necesitamos la ayuda de una teoría de un cierto tipo: debemos ser capaces de distinguir la teoría del crear y del hacer, de esa otra clase de teoría basada en

LA ÚNICA IMAGEN DE LA **escena** SERÁ UN PRIMER PLANO DEL ROSTRO DE LA CHICA, Y LO ÚNICO QUE ÉSTA OIRÁ (Y CON ELLA EL ESPECTADOR), SERÁ UN **murmullo** QUE EVOLUCIONA PAULATINAMENTE HACIA UN ZUMBIDO CASI ININTELIGIBLE A NO SER POR LA REPETICIÓN INTERMITENTE Y MUY CLARA DE LA PALABRA **cuchillo**.



la interpretación de la obra de arte; necesitamos más teorizar acerca de lo que supone hacer, crear, construir, expresar, inventar, etc. que de lo que supone entender, interpretar, criticar, etc.

Tal teoría debe constituir una ayuda esencial para la producción, pero sin olvidar que sólo cobrará sentido al ser verificada o puesta en crisis en la propia práctica, y que desde luego, a la vez que precede a ésta, es también su consecuencia.

Siendo difícilmente dissociable de dicha práctica, deberá servir para identificar, organizar y optimizar todo lo que en ésta entra en juego: deseos, ideas, conceptos, trabajo material y con los materiales, procedimientos, etc. y, sobre todo, deberá hacer especial hincapié en las reflexiones en torno a la posibilidad de una técnica artística que incluyera todos los apartados anteriores. La técnica artística, definida por la *teoría del hacer*, tendrá además que ver con una *teoría de la necesidad* (no tan preocupada por el qué será eso que hacemos, como por el por qué, el para qué y el cómo lo hacemos).

La necesidad del arte tiene que ver con hacer de los procesos vitales de búsqueda y renovación del sentido un acontecimiento técnico. Es decir, en arte trabajamos con materias primas (ya sean la piedra, el óleo, el propio cuerpo...) que, aunque traten de ocultarlo, de antemano significan; no son productos neutros de una "naturaleza sin colonizar", ni elementos de un estadio ideal previo a la representación. La técnica artística que tratamos de ir delimitando, pasaría por ser precisamente un modo de actuación necesario, que permitiría señalar, ver y también vencer esa resistencia al cambio (la inercia a permanecer dentro de una representación presentándose como natural) que ejercen sus materiales como objetualización que son de lo cultural. No se trataría sin embargo de vencer esa resistencia para alcanzar un "ser" más puro o menos contaminado de la materia (y en consecuencia de la vida), sino tan

sólo de negociar la identidad de las cosas o, como decíamos casi al principio, de conseguir a través de ellas la adaptación-diferenciación (imaginaria) que hace más llevadera la vida en sociedad.

Deberíamos superar por tanto la resistencia del óleo o de la piedra, pero, si fuera el caso, también la de cualquier fotografía, la del cachivache del *Todo a 100* o incluso la de la figura convencional del autor-genio. Nuestro papel como profesores aquí consiste en, aparte de señalar la importancia de tal asunto, colaborar con el alumno en la detección de toda resistencia posible de tal material a través precisamente de su uso. Este uso imposibilita la vuelta atrás; a través de él se aprende.

Es decir, el tipo de relación y experiencia directa que conlleva la práctica es una herramienta insustituible para reconocer, detener y reutilizar en base a necesidades subjetivas, la inercia-convenciones mencionadas, por consistir esencialmente, tal y como la planteamos, en un trabajo que no admite previsión, que se desarrolla conforme se interioriza, y se interioriza conforme se desarrolla.

Y el problema que esto nos plantea radica en buscar los procedimientos que, dados ciertos deseos y realidades propias, romperán la resistencia que contraponen la materia al cambio de sentido. En buscar el procedimiento que desde la significancia construirá el intervalo-discontinuidad.

Insistiendo en lo que decíamos al utilizar el ejemplo de Alfred Hitchcock, podríamos decir que la técnica artística consiste en enfrentarse (por el hacer) a la materia desde el deseo, y en hacerlo con el ánimo de inventar los procedimientos que construyan el intervalo. (Re)inventar en lo posible y a través de una estrecha colaboración entre profesor y alumno, incluso desde los niveles más bajos de la enseñanza, la pintura, la escultura, la instalación, o cualquier otra "disciplina".

Diciendo esto, y de esta manera, abogaríamos por una forma concreta de hacer arte: un hacer basado en un comportamiento que, aunque parezca contradictorio, unifica (o lo intenta al menos) lo concreto y lo fluido; la saturación, la radicalidad y el orden; lo sensible, la sensación y el concepto...

En cualquier caso, la técnica artística no es, por supuesto, el objetivo. Lo que por medio de esa técnica tendríamos como tema de análisis sería el deseo de expresión, aunque entendiendo que esa expresión sólo sucederá por medio de la técnica. El objetivo sería convertir el deseo de expresión en técnica deseante.

Los resultados, serán imprevisibles: además de la seriedad y la *profundidad* de, por ejemplo, Rothko, tendrán lugar el *escándalo* de Manzoni, la *banalidad* de Warhol, etc. Sin pretender en ningún caso proponer a tales artistas como modelo, lo que deseamos dejar patente es el hecho de que la técnica servirá para establecer una relación siempre actual

PODRÍAMOS DECIR QUE LA **técnica** ARTÍSTICA CONSISTE EN ENFRENTARSE A LA MATERIA DESDE EL **deseo**, Y EN HACERLO CON EL ÁNIMO DE INVENTAR LOS PROCEDIMIENTOS QUE CONSTRUYAN EL **intervalo**.



con todos esos acontecimientos que nos resultan huidizos, con todo lo que es importante. Al fin y al cabo, nos servirá para establecer relación con todo lo que se siente como vacío y necesidad, pero también como ansia de celebración y disfrute.

MÉTODO

Tal y como hemos tratado de explicar, construir el intervalo es un problema técnico, de técnica artística. Cualquier tema que se quiera expresar o cualquier objeto de deseo exige un proceso de aislamiento, tanto formal como conceptual. El aislar estaría en relación con la transformación de los aspectos perceptibles e interpretables de las cosas, con la re-significación de la materia prima del arte. Esto es, en relación con el ser discontinuidad-intervalo, con la necesidad de ver, sentir y significar o tener y ser sentido diferente. Con poner el mundo patas arriba, señalando la importancia de tal proceder más allá de la simple queja o de la provocación.

El alumno debería saber que las materias corrientes que pueda utilizar en el proceso de creación, en sí, no representan nada. Mejor dicho, debería saber que pueden tener significados múltiples (muchos de los cuales no se pueden ni imaginar y que no dependen la mayoría de las veces del punto de vista del sujeto creador); en consecuencia, ya desde el primer momento del proceso debería tomar en cuenta todos los sentidos posibles, incluso los que desconoce, y no sólo uno de ellos. Tampoco se trata de ser ingenuo: una bandera representa obviamente un país, un sentimiento patriótico o la pertenencia a una comunidad, y todo ello será necesariamente determinante en la creación de un nuevo sentido. Los filipinos, por ejemplo, en momentos de guerra dan la vuelta a su bandera, la izan invertida, consiguiendo así hacer más visible un símbolo que, por pertenecer a lo continuo, pasa casi desapercibido, y señalando en consecuencia una situación excepcional. Esta inversión, alcanza a hacer visible el conflicto al provocar gráficamente un giro de 180 grados para el significado consensuado (el país, la normalidad de un vivir en comunidad), pero curiosamente además, contribuye a que éste estalle, ya que todos los significados posibles que cualquier miembro de la comunidad pudiera proyectar en tal icono resultan afectados por la operación. Operación que, en lo que al proceso de aislamiento se refiere, podríamos llegar a considerar artística por sus materiales y por sus efectos.

El aislar, sería por tanto el primer paso en la construcción de otro posible sentido: comenzar a pintar un rostro sobre lienzo, el hecho mismo de extrañar una visión de la continuidad de la percepción ordinaria (el convertir la cara de carne y hueso en cara de óleo) no crea arte, pero puede ser un primer paso.

Insistimos una vez más en la idea de extrañamiento: para conseguir por medio del aislamiento una representación efectiva, hay que destapar, mostrar, crear o construir algo. La efectividad de la representación sucederá gracias al efecto de vaciamiento o renovación



del sentido. En ese construir se podrán recuperar parte de los sentidos arrinconados por los significados alguna vez impuestos o consensuados. Lo arrinconado, lo irrepresentable, el sinsentido o el caos, por medio de un trabajo de construcción y composición para con el orden común, nos traerán la posibilidad de un nuevo sentido. Ya que debe quedar claro que el objetivo no consiste sin más en hacer públicas las quejas o los males de la sociedad o del sujeto, sino en componer, en construir perceptos y afectos⁴, por medio de la consecución de un plus de significado.

Para que todo esto suceda, nuestro reto en la enseñanza consiste en proponer una práctica por un lado muy analítica, consciente de sí misma, consciente de la imposibilidad de ingenuidad para con los signos, y por otro, altamente inconsciente, puro devenir caótico si se da el caso, y promocionada por el deseo subjetivo de expresión.

En esta época en que la jerarquía disciplinar y su validez absoluta están en crisis, nos parece que no queda otro remedio que elegir, utilizar y medir el valor de los procedimientos según necesidades particulares; no se puede decir cuál es más o menos efectivo. Siendo esto así, la técnica artística tendría que ver con el saber elegirlos y, sobre todo, (re)inventarlos.

Retomando lo dicho en las primeras líneas de este artículo, consideramos que aunque el arte no tenga hoy en día más entidad que la que le proporciona el servir para responder a algunas necesidades privadas, nos mostraría la importancia de las necesidades de ese tipo; al hacerlo, continuaría teniendo un valor simbólico. Diríamos que hoy en día, el arte estaría relacionado con ese tener algún valor privado o de otro tipo, con servir para algo, con tener valor para alguien como método vital de adaptación (comunicación) — diferenciación (expresión) respecto a lo que se supone que somos y debemos ser en sociedad.

Su enseñanza, así, consistirá necesariamente en un compartir impotencia e incapacidades desde la posición de quien no sabe exactamente de qué está hablando, pero cuenta para desenvolverse en el desamparo con una experiencia y una técnica ciertamente transmisibles, y la posición de quien solicita un sentido creyendo que existe quien se lo puede dar. Este es nuestro esfuerzo, hablar pero no engañar, no decir la verdad pero tampoco mentir; en resumen, tratar de resolver el conflicto en la acción, en la comunicación intersubjetiva y en la colaboración, poniendo en juego tanto el saber como el sentir y tratando, en la medida en que se pueda, de pasarlo lo mejor posible. ■

PEIO MITXELENA *es artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Vive en San Sebastián.*

IÑAKI IMAZ *es pintor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Vive en San Sebastián.*

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 PARDO, J. L. *De las ventajas e inconvenientes del arte para la vida*. Archipiélago 41, 2000
- 2 BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986
- 3 La disposición semiótica del lenguaje puede observarse en la obra de poetas como Mallarmé, pero es importante reconocer que lo que el artista hace explícito se manifiesta también durante la adquisición del lenguaje por parte del niño. En los gritos, el canto y los gestos, en el ritmo, la prosodia y los juegos de palabras, o en la risa, el niño presenta la materia prima que va a utilizar el poeta de vanguardia. Se trata de una dimensión extralingüística vinculada a una práctica de significación: es decir, una práctica capaz de sacudir una forma existente, quizá osificada, de lo simbólico, para que pueda desarrollarse otra forma nueva. LECHTE, J. *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Cátedra, 1996
- 4 DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1993