

Enseñanza del arte hoy en día



En la mesa redonda que se celebró en Arteleku el pasado 15 de mayo se trató de diagnosticar la relación existente entre el arte y la sociedad en la cultura contemporánea y de proponer métodos, hábitos y actitudes que articularan y aglutinaran los límites de la experiencia artística. El interés del debate se centraba en intercambiar ideas entre profesionales con posiciones y discursos diferentes, y para ello invitamos a Guadalupe Etchebarria (GE), Txomin Badiola (TB), Peio Mitxelena (PM), Iñaki Imaz (II) y Xanti Eraso (XE). El debate lo iniciamos con una escueta presentación de cada uno de los participantes y sus ideas sobre la enseñanza del arte.

GE En mi trabajo como directora de una institución de enseñanza, intento describir la situación actual. De manera muy esquemática, me parecía que había en el s. XX dos cosas fundamentales para las vanguardias, y que forman parte del mismo problema: por una parte, las artes se pueden mezclar para hacer proyectos comunes, y por otra el artista abandona su estructura habitual (económica, de mercados, institucional) para intentar buscar fuera de ese marco, y un ejemplo de esto serían las vanguardias rusas y las vanguardias de los años 60.

Éste podría ser un análisis de referencia para poder empezar a describir de dónde puede aparecer este interés por mezclar las artes, siempre que la mezcla o hibridación se organice fuera. ¿Por qué? Porque lo más importante es el momento de la producción. Para el artista joven, que yo conozco, con el que vivo todos los días, lo que interesa es el lugar de producción: qué pasa con una producción que se realiza en un mundo desorganizado, “no protegido”, en palabras de Muntadas.

Una de las cosas que ocurren, y que tiene un impacto enorme en las escuelas de arte, es la casi desaparición del taller privado, que ha quedado prácticamente reducido a una mesa. La producción, se produce cuando hay proyecto, y lo demás no se produce, se produce menos o de forma diferente. Por otra parte, hay medios que hay que compartir, y de ahí surge la colaboración. También la cuestión de la técnica aparece bajo una luz diferente: la producción es primero compartida, se hace en colaboración, con técnicas que a lo mejor el artista no conoce, pero que se realizan desde fuera... En cuanto a los problemas de la producción y a compartirla con otros, ahí hay ya un gran lío. Y es que se comparte la producción, pero también el espectador, el cliente, la crítica, la técnica...

TB La realidad se encuentra tan estetizada que ya no imita al arte sino que lo sustituye y ello exige una actividad artística que casi por definición debe de ser antiartística. Esto provoca que al arte no se le solicite una participación más allá de su condición aplicada o un despliegue de sus capacidades al servicio de la cultura del entretenimiento. Obviamente se percibe una desconexión absoluta entre las expectativas del artista con respecto al arte y las de la sociedad con respecto al artista. Ello implica que el artista se encuentra en un no-lugar movido sin embargo por un deseo de pertenencia que lo dirige hacia zonas en donde tradicionalmente este conflicto se ha dado con una mayor fluidez: Música, moda, cine, televisión, o, atraídos por las mecánicas de la sociedad tardocapitalista actual, hacia los sistemas de Producción y Exhibición: el artista como empresa, artista como curator, como gestor, publicista, etc. En un

momento como el actual, en el que artista es fundamentalmente un desubicado social y en el que su propia práctica se encuentra cada vez más diluida en las fronteras entre diferentes campos de actividad, el tema de la enseñanza del arte es muy complejo. Si lo abordamos desde el punto de vista de las necesidades sociales, no hay que desdeñar el hecho de que esas necesidades aunque puramente utilitarias existen y que por lo tanto se debe de garantizar la existencia de personas formadas para la educación estética en la enseñanza primaria y secundaria así como diseñadores, restauradores, fotógrafos, pintores, escultores, etc. Lo que no está tan claro es que admitamos que estas enseñanzas profesionales deban de sustituir a la formación de artistas en un momento en el que su conflicto vital o existencial no pasa por las disciplinas.

PM En lo que se refiere a la enseñanza, es difícil poner en relación la experiencia del arte vivida como artista y la vivencia en tanto que profesor. En un primer golpe de vista se diría que la educación como tal, como institución, estuviera en crisis con respecto a la práctica artística actual. Cuestiones como, por ejemplo, el de la influencia de lo externo al arte, de lo que pudiera entenderse que sea el “fuera del arte”, o la consideración del arte en relación a connotaciones de alta o baja cultura hacen difícil su puesta en práctica. En una sociedad que tiende a uniformizarse en sus representaciones y en la que las necesidades individuales están enmascaradas no es fácil marcar un norte. En ocasiones, se tiende a equiparar lo cotidiano, inmediato y popular con lo vital y lo real sin llegar a poder vislumbrar lo que de allí puede ser mediatización de lo que puede llegar a ser de vital importancia en cuanto, digamos, lección. En este sentido, si no es fácil tratar de arte lo es menos hablar de su enseñanza. Pero, a la vez, es cuando más necesidad hay de tratar de hacerlo.

II Respecto a la situación del arte hoy en día, creo que lo que está ocurriendo responde a la necesidad de siempre de marcar una diferencia. El arte, para ser efectivo, sigue necesitando marcar la diferencia. Toda esa disolución de lo artístico que aparentemente se está produciendo desde algunas manifestaciones, tiene que ver también con eso, porque el propio sistema del arte se ha convertido en parte de “lo igual”.

De todas maneras, el problema es el mismo: hay una necesidad de dar la vuelta a las cosas y de ver y sentir diferente. Para mí, lo artístico sigue estando en esos procesos de diferenciación que a la vez son de adaptación. En ese sentido, me parece que la enseñanza se podría ocupar de ese tipo de procesos, procesos de construcción de esa diferencia, pero que tienen mucho que ver con lo subjetivo. Es como una necesidad personal de hacer amigos.

XE Yo quisiera plantear una cuestión que está en la base de la necesidad de revisión en un centro de enseñanza no reglada como Arteleku, y me refiero a la estetización. La realidad está enormemente estetizada: en este momento, las estructuras del sistema del arte se han quedado aisladas, a pesar de que en esas estructuras aparece una multiplicidad de voces que permitiría establecer otra relación con esa estetización. Los sistemas de comunicación visual popular han neutralizado la posibilidad de aparición de nuevos lenguajes y nuevas voces, y nos abocan a un paisaje uniforme que no permite esa multiplicidad de voces. Ahí es donde veo que el creador contemporáneo aún puede marcar esa diferencia, esa distancia. Posibilitar, pues, que vuelvan a aparecer lugares de inflexión que nos permitan cruzar nuestra experiencia con esa realidad estetizada que está neutralizada por el peso del mercado y sus estructuras dominantes.

En Arteleku, se ha pasado de llenar el estudio con objetos artísticos sin valor de uso, a que los estudios estén vacíos. La aparición de la tecnología ha permitido almacenar y esperar: ahora hay una mayor ecología de medios y recursos. Y creo que es obligación de estructuras como la nuestra, más abiertas y autónomas a nivel de funcionamiento, atender a esos signos, para atender a otras maneras de trabajar, producir y representar.

TB Pero la constatación de una situación no la valida necesariamente: el hecho de que se vayan transformando los hábitos de los artistas no significa necesariamente nada.

Por ejemplo, en los talleres que he dado con Ángel Bados, el planteamiento del taller no se basaba en la obra; lo que se planteaba era el conflicto que provoca a alguien ser artista, y cómo se desarrolla una técnica para manejarse en el mundo como artista. Pero la lógica de los acontecimientos hizo que la “producción” de los talleres no fuera en absoluto inmaterial, ni estuviera ligada a lo que ahora se llama la “desmaterialización del estudio”.

La cuestión es mucho más compleja, tanto en la práctica del arte como en su enseñanza, como para asumir el mundo tal y como nos viene dado. El artista cada vez dispondrá de un mayor acceso a ciertas tecnologías en su propio domicilio, mientras que cada vez tendrá más necesidad de espacio y de herramientas más pesadas y difíciles, algo que centros como Arteleku pueden seguir ofreciendo. Una institución como Arteleku tiene que estar atenta a los cambios que se producen, pero la actitud hacia ellos debe ser radicalmente crítica.

XE Pero para establecer un diálogo crítico con un medio, tienes que conocer sus mecanismos, y utilizarlos. No podemos seguir manteniendo una admiración por los valores eternos del arte cuando han quedado aparcados, y no hay que eludir los mecanismos nuevos que han aparecido en el paisaje de la técnica, pues están transformando las actitudes de los jóvenes creadores.

TB Pero no es lo mismo la crítica del artista y la de una institución. El artista la realiza con su obra y es su último responsable. La institución tiene que hacer la autocrítica antes, tiene que tenerlo todo previsto. A mí me da la sensación de que todo discurre según una dinámica “trágica”, en el sentido de que al final acaba cumpliéndose el destino que los fenómenos imponen y es que esas llamadas a los cambios, nuevas tecnologías, etc. muchas veces se efectúan con un

sentimiento de aparente neutralidad que me pasma ya que toda técnica es una ideología. Asumir técnicas es asumir sus ideologías inherentes.

XE Pero hay una obligación por nuestra parte, en los espacios en los que es posible hacerlo (escuelas, otros centros...) de determinar los caminos que permitan una utilización crítica de esos elementos, que nos vienen dados y a los que tenemos que enfrentarnos necesariamente.

GE Yo hablaría de ejemplaridad. Todo acto artístico es, debe ser, ejemplar. Ahora bien, ese acto ejemplar debe ser visible, dentro de una situación de homologación, o de neutralidad o invisibilidad, dada la inflación de una sociedad de la imagen, del objeto.

Resulta interesante el concepto desarrollado por Freud de la “inquietante extrañeza”. Cuando todo el mundo se interesa en hacer aparecer sus objetos mediante estrategias mercantiles de seducción, están manipulando ese concepto de “inquietante extrañeza”, que es complicadísimo de revelar y hacer ejemplar. Creo que el trabajo del artista está ahí.

XE Pero es muy difícil; debido a la capacidad de apropiación de las grandes empresas de la imagen, están dejando sin espacio a los artistas para poder construir recursos críticos diferentes y establecer nuevos paradigmas, incluso para ser ejemplos.

GE Está también la cuestión del valor de uso. Este concepto es esencial en las estrategias de muchos artistas. Giorgio Agamben ha trabajado mucho sobre la cuestión del valor de uso en Marx, con análisis interesantes. Se trata de cómo problematizar este valor de uso en una sociedad mercantil muy avanzada como la actual. Giorgio Agamben relaciona el concepto con el dandismo. Robinsón Crusoe era para Marx un “dandy” auténtico que deseaba recrear una situación de intercambio ideal en la que sólo el uso podía tener valor. Agamben, por su parte, recordaba a Balzac, quien concebía al “dandy” como una especie de máquina que se da a ver como un objeto-escultura.

Creo que es éste el tipo de problemas que los artistas actuales del campo del arte tienen posibilidades de explotar.

TB Para mí el valor de uso en el arte actual (aparte de sus usos utilitaristas) está restringido a dos niveles: el de los elementos que se sitúan en un lenguaje que ya existe y de algún modo lo cortocircuitan (el valor de uso de lo deconstructivo...) ; y por otro lado, un valor de uso más privativo del propio artista: al final todo se remite a un conflicto originario que el artista debe resolver por alguna razón; una especie de insatisfacción o ausencia que tiene que completar de alguna manera, y que se apacigua con ese tipo de acciones.

Hay, pues, una dimensión trágica, porque los limitados flashes del primer nivel sucumben con facilidad al maremágnum integrador del sistema, y al final sólo queda esa situación en la que el arte es poco más que una herramienta del y para el artista. Y digo

TXOMIN BADIOLA
Artista y coordinador junto a Ángel Bados de dos talleres celebrados en Arteleku en 1995 y 1998



trágico porque no es operante socialmente, es algo cerrado sobre sí mismo. Y eso tiene ciertas repercusiones en la enseñanza del arte. Porque implica que el arte no existe, es algo que convoca a determinadas personas alrededor suyo pero que en el fondo no es nada. Y es tan solo asumiendo que es alrededor de esa nada esencial donde se crearía un efecto que llamamos arte cuando puede comenzar a ser operativo.

GE Pero cada vez hay más espectadores, o sea que...

TB Sí, pero ya no son espectadores del arte, sino del espectáculo social.

GE No estoy de acuerdo con eso. Esa idea del espectáculo me parece una idea "trágica", como dices tú. En realidad, algo siempre queda, incluso en fenómenos como Guggenheim, Tate, MOMA... Siempre queda algo. Y a mí me parece suficiente.

TB A mí no. No me parece suficiente, porque la inversión de recursos que se da es demasiado elevada para tan poco resultado.

XE A veces tengo la impresión de que trabajar en el marco del arte y su representación espectacular, modelo Guggenheim, es como pelear en un espacio en el que sabes que vas a morir por agotamiento, y tienes que estar peleándote por algo que quizá no merezca la pena. Pero el exceso de preocupación por tratar de intervenir en los espacios galerías, museos, centros de arte, resta muchísimas energías para desarrollar otras maneras paralelas que cortocircuiten los lenguajes de la Gran Voz: publicidad, TV, comunicación audiovisual, diseño urbano en sentido amplio... Es un terreno en que debe cruzarse la experiencia artística con otras experiencias. Creo que llega un momento en que el artista ejemplar tiene que enfrentarse no sólo a la estructura del arte convencional, sino a la multiplicidad de lugares en los que la imagen existe. Entonces, o morimos todos trágicamente, o nos enfrentamos a esos terrenos no protegidos.

GE No sé si se puede realizar un trabajo artístico con formas de producción y sistemas de intercambio exteriores si no hay una especie de doble cara: por una parte producciones no protegidas, y por otra las protegidas. Eso, que antes se consideraba contradictorio, a lo mejor hoy no lo es. Y es la dialéctica que hace posible las obras de arte.

II A mí me parece que nada de esto tiene solución, y si la tuviera, el arte seguiría siendo necesario para señalar que hace falta otra cosa. Hay que reconducir esa aspiración de efectividad hacia algo más humilde, porque no se puede aspirar más que a crear corrientes de sentimientos, que no son ni corrientes ideológicas ni de opinión, y que no llegan casi a nada, pero bueno...

XE Pero hay comportamientos que siempre te obligan a quedarte en el mismo lugar. En la enseñanza, se sigue primando un modelo de artista, un tipo de comportamiento, de actitud frente al arte, que pasa por subrayar la genialidad y la posibilidad de que esa genialidad provoque productos "bellos".

II Pero para un enseñante eso es tan peligroso como proponer como estrategia de efectividad artística lo contrario.

XE Estamos de acuerdo, siempre que se plantee como "la" solución. Yo planteo más bien la multiplicación de soluciones que permitan que haya nuevos campos de intervención creativa.

TB No estoy seguro de que la solución tenga que venir necesariamente por abrir el abanico. El problema gordo para mí es que si el artista se ve desubicado porque ya no pertenece a un lugar, porque no está ya al amparo del arte, porque ya no está en el arte, está fuera del arte, en un lugar extraño... si la sociedad no tiene una demanda del artista más que en su versión claramente utilitaria... si ya no existen obras, porque todo está materializado... si todo está a ese nivel, ¿cómo plantear la enseñanza de algo que, por definición, no existe? No existe el artista, no existe el arte, no existe nada. Ése es el problema.

PM Yo creo que el artista se diferencia más por rasgos formales y por cómo se comporta respecto al medio, que por una estructura básica propia. Parece que uno de los debates que nos condiciona es el del tipo de subjetividad en que se basa el artista, cuestión que luego indica el camino que este toma. Y ese tipo de problemas será visible a medio y largo plazo. En ese sentido, no sería tan significativa la diferencia entre artistas de un tipo y otro: yo optaría más por problemas de caracteres que definen al artista en cada caso.

GE Sería importante discutir un poco de esa subjetividad, que es un tema fundamental en la enseñanza del arte. Para mí es justamente el artista el que está atravesado por los otros. Lo interesante de un artista es que hace visibles los otros, lo otro.

PM En ese sentido, parece que se crearía el artista como una especie de modelo, porque reflejaría de una manera muy particular y extraña a los otros. Sería una especie de político o representante de los otros, porque refleja en su trayectoria actitudes que no están visibles en la sociedad. Así, constituiría una especie de mezcla "extraña".

TB No debemos confundir la personalidad con la subjetividad. La personalidad vendría a ser

GUADALUPE ETCHEBARRIA
Directora de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos



IÑAKI IMAZ
Pintor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao



PEIO MITXELENA
Artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao



XANTI ERASO
Director de Arteleku



una subjetividad subjetividad más o menos cerrada o conclusa que se expresa, un Yo que se proyecta. La subjetividad es algo que se crea en cada momento. En ese sentido, el artista es un ser móvil de subjetividad variable y descentrada que se va creando en cada acto artístico. Y cuando éste se provoca hay que pensar que lo que se está poniendo ahí no es más que un objeto o un signo de intercambio en donde nuestra individualidad se somete y es consustancial con las dinámicas del otro.

GE Además, no hay que olvidar que no estamos casi hablando de lo que es “lo plástico”, que es una manera de pensar, no sólo de construir: tiene que ver con esa plasticidad mental que tienen los artistas, que viene de su conocimiento de las formas, de lo formal. Es lo que lo distingue del político.

Yo quisiera volver al tema de la enseñanza del arte. Me parece que la enseñanza artística es, fundamentalmente, una enseñanza de la personalidad, cosa que la Universidad ha abandonado desde hace al menos un siglo. La Universidad no enseña alumno a alumno, y nosotros sí.

Cuando yo llegué a la escuela, me parecía fundamental disolver todas las disciplinas y departamentos, cosa que hicimos, no sin problemas. La enseñanza no se organiza ahora en términos de disciplina, sino de proyecto. Pero reivindicamos las técnicas mucho más de lo que se hacía en Francia. Desarrollamos la enseñanza basándonos en el taller de investigación y creación, y por otro lado en el estudio. Además, es preciso que vengan artistas de fuera, artistas activos, que no enseñen pero que hagan talleres cortos o tengan presencias episódicas. En cuanto a los estudios, o disciplinas, los alumnos se tienen que hacer un menú de lo que quieren, y establecemos una especie de contrato para que ese menú se cumpla. Y después no hay disciplinas de ningún tipo, sino proyectos, y cada uno tiene que resolver no sólo cuestiones formales de cada proyecto. Y la cuestión de salir fuera y realizar fuera forma parte también del trabajo pedagógico. Hay mucha gente que sale y se instala bastante bien dentro de medios que no son artísticos.

TB Hay una diferencia enorme con la enseñanza universitaria. Las antiguas escuelas de Bellas Artes pasaron a ser facultades, y se convirtieron en macroestructuras absolutamente homologables con la Universidad, y teniendo que llenar de contenidos una estructura impuesta. Aunque ya he dejado la enseñanza, mi sensación es que es una institución perversa y condenada.

En cuanto a Arteleku, también tiene sus problemas en el otro extremo, que tienen que ver con que el papel del artista que viene a dar cursos está a veces exacerbado no basta con que un artista cuente su vida o coleguice con los estudiantes para que eso pueda ser educativamente efectivo. Es absolutamente necesario situar una idea del arte que si bien basada en la experiencia, se desvincule absolutamente de cualquier culto a la personalidad. Ángel Bados y yo, cuando hemos impartido algún taller, nos hemos esforzado por comprender una situación que no es la de la Universidad, sino que tendría que ver más con la experiencia, en el sentido de cómo organizar una miniestructura que responda a esa situación de un artista desubicado, de un arte absolutamente vacío, que hay que llenar de alguna manera. Y en esa situación dinámica, intentar entender lo que podría ser la educación del arte. Pero es una tarea muy ardua.

GE No hemos tratado la cuestión de cómo transmite una generación de artistas a la siguiente lo que sabe. Y es que el hecho de retomar un modelo no es automático. De hecho, los artistas casi siempre rompen con su maestro. Lo que hace una escuela es transmitir el arte de los que están activos a los que van a estar activos dentro de 10 años. Eso es algo que no cambia, pero cómo lo haces es algo infinitamente complicado.

Yo soy más benigna que Txomin con las instituciones, porque entre sus profesores hay artistas que abandonan su trabajo de artista, es algo muy corriente en la enseñanza, y a mí me parece fundamental. Me parece un gesto fundamental para la transmisión.

TB Bueno, fundamental...

GE Me refiero a que no creo que sea esencial para transmitir algo a un joven de 20 años que tengas que ser un artista con exposiciones, trabajo, etc.

TB En cuanto a la transmisión de unos artistas a otros, hay que tener en cuenta que los tiempos han cambiado, radicalmente. Yo he notado el cambio en mi propia generación. Mi relación con Oteiza sólo puede resolverse edípicamente: esto es, liquidándolo. El tipo de subjetividad mediante la que se expresa Oteiza no tiene nada que ver con la subjetividad con la que nos manejamos una generación como la mía. Y en ese sentido, el tipo de transmisión que se produce es diferente: la situación actual es de una subjetividad en proceso, y por tanto no tiene por qué darse ese conflicto edípico. Y de hecho, no se ha dado.

PM Recogiendo los dos modelos de profesorado, el artista y el no artista, yo entiendo al profesor que deja de ser artista, y al que tiene que ser artista a la vez. En general, en la Universidad española es muy problemático: se te exige una estructuración que no tiene que ver con una práctica sentida ni necesitada, sino que es más un ámbito de conocimiento ontológico, y no algo que permite el desarrollo del sujeto joven o la canalización de sus necesidades.

II Lo que Txomin ha dicho antes acerca de la institución perversa en que se ha convertido la Universidad, creo que es un problema parejo al de la efectividad del arte. Lo mismo que no sabemos qué hacer ni qué sentido tiene el arte en ese maremagnum que es la “realidad”, no sabemos que ocurre con el sentido y la posibilidad de enseñar dentro de la institución. Buscar los resquicios que creo que siempre hay y que permiten hacer lo que pensamos que debemos

hacer sin preocuparnos tanto por cambiar la institución sería nuestra labor. Y creo que estas microactuaciones conducen al cambio.

GE Por otra parte, una de las grandes batallas de la Escuela es contra lo subjetivo. Lo individual, el proyecto personal, lo subjetivo... está bastante “castigado”. Esto llena de discusiones los talleres, y es algo fructífero, interesante, porque toca directamente a la idea de autoría.

XE ¿Y cómo combatís esa subjetividad individual? ¿Qué alternativas hay, si las hay?

GE De lo que siempre se habla, y que tanto profesores como alumnos toman en cuenta, son las cuestiones de las que hemos hablado: el arte como construcción, el Yo como portador de algo que está fuera; nada viene de las tripas, de dentro, todo viene de fuera... Todo eso es constante.

TB Para nosotros, cuando dimos el taller, lo que teníamos claro eran unas cosas muy básicas. Creo que la enseñanza del arte, supongo que igual que toda enseñanza, debe dirigirse a ese conflicto originario, lo que Lacan llamaba el *objet a*, es decir, a la ausencia, y sabiendo que esa ausencia no puede llenarse, porque es ella la que está en el origen de la subjetividad y de lo que somos. Por otro lado hay una dimensión técnica de adecuación de intenciones a resultados que incorpora no sólo las habilidades y los talentos sino las incapacidades, las neurosis, una técnica para volver a favor de uno nuestros puntos más débiles, que debe ser experimentada y que compete a la enseñanza.

GE Lo más difícil actualmente, con unas generaciones que salen de secundaria totalmente deconstruidas, es cómo movilizar los primeros pasos de la producción, en 1º o 2º curso. Es gente de 18-20 años, aún adolescente, preocupada por la identidad, por construir una identidad...

TB Pero ahí están las claves: en la utilización de la rabia que pueda haber. Donde está el conflicto, allí es donde tiene que situarse el arte; no en lo que estabiliza a la persona, sino en lo que la descoloca. En esos lugares de “descoloque” hay que situar la actividad del arte y de la enseñanza. No hay que olvidar que la distancia que separa al artista del delicuente puede ser muy corta.

II No se trata de llenar de contenidos una estructura que ya existe, sino de asumir que no hay contenido, que tratamos de enseñar algo que no sabemos lo que es.

XE Es la gran dificultad: estamos trabajando con un objeto cuyos perfiles desconocemos.

GE No. Estamos trabajando con un objeto que, para que funcione, tenemos que decir que no existe. ■

JUAN MARI MENDIZABAL *ha transcrito, arreglado y escrito esta mesa redonda.*