

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/377809574>

Formación artística: desafíos del ánimo. Cultura, teoría y representación en el debate académico del arte

Chapter · June 2001

CITATIONS

0

1 author:



Aurelio Horta

National University of Colombia

26 PUBLICATIONS 25 CITATIONS

SEE PROFILE



congreso
internacional

de educación artística

y formación
artística

memorias



UNIVERSIDAD DE LA SABANA

congreso internacional

**educación
artística**
y formación
artística

12, 13 y 14 de Septiembre de 2000



© Universidad de La Sabana
Junio de 2001

Corrección de estilo: *Altra Blanco Qutroz*
Diseño gráfico: *Gatos Gemelos Ltda.*
Impresión: *Javegraf*

ISBN: 958120199-8

Universidad de La Sabana
Facultad de Educación

Campus Universitario del Puente del Común
Kilómetro 21, Autopista Norte de Bogotá, D.C.
Chía, Cundinamarca, Colombia.
Apartado Aéreo 140013, Centro Chía - Chía
Teléfonos: 861 5555, 861 6666, extensión 2153
www.unisabana.edu.co
E-mail: facultad.educacion@unisabana.edu.co

NOTA: *Prohibida la reproducción total o parcial,
con cualquier propósito, sin autorización escrita
de la Universidad de La Sabana.*

DIRECTIVAS



Rector

Dr. Álvaro Mendoza Ramírez

Vicerrectora de Bienestar Universitario

Dra. Mercedes Sinisterra Pombo

Vicerrectora de Desarrollo Institucional

Dra. Laura Elvira Posada Núñez (E)

Vicerrectora de Servicios Académicos

Dra. Laura Elvira Posada Núñez

Vicerrectora Académica

Dra. Liliana Ospina Gómez

Secretario General

Dr. Javier Mojica Sánchez

Administrador General

Dr. Mauricio Rojas Pérez

Organización del Congreso

Dirección General

Olga Lucía Olaya P.

Comisión Académica Administrativa

Julia Galofre C.

Ciro Parra M.

José Mario Fandiño F.

Juan Manuel Parra

Olga Lucía Olaya P.

Equipo Académico:

Leonardo Rivera B., Guillermo Franco A.,

Ximena de Valdenebro, Carmen Sofía Gómez,

Sofía Camacho de Cobo, María Gómez, Graciela Amaya de Ochoa,

Hugo Hidalgo, Mauricio Lizarralde, Pablo Quintero,

Crisanto Quiroga, Carlos Osorio, Carlos Meri, Diego León Arango.

Comisión Financiera:

Facultad de Educación

*Julia Galofre C., Yeny Moreno N., Olga Lucía Olaya P,
María Piedad Ruíz*

Unidad de Servicio al Cliente:

*Norela de Saretzky
Luz Ángela Gómez*

Comisión de Comunicaciones y Mercadeo:

CODESCOL: Bernardo Castro

Asociación de Amigos:

*Rafael Stand N., Enrique Esteban,
Mauricio Jiménez, Edna Páez*

Mercadeo y Publicidad:

César Betancourt

Comunicación Externa:

*Rosana Navarro – Periódico y medios impresos
Mario Fandiño F. (Especialista Asesor)
Marcela Betancourt G. Posters Institucionales
Puestos de oferta bibliográfica*

Adriana Guzmán: Cobertura con entrevistas durante el evento

Comunicación Interna:

*Pilar Fajardo: Informando – Actualidad Universitaria-Puente
Alberto Aguilar: Publicación Enlace*

Imagen Corporativa:

Cecilia de Perico

Comisión Informática y Telemática:

Unidad de Informática para la Docencia

Hasblady Segovia, Óscar Martínez, Yadira Rincón, Rossana Moreno

**Comisión de Asociación Nacional
de Arte y Educación, ANAE**

Julia Galofre C., Marcela Betancourt G., Olga Lucía Olaya P.

Formación artística

Formación artística: desafíos del ánimo.

Cultura, teoría y representación en el debate académico del arte.

*Dr. Aurelio Horta Mesa.
Cuba.*

La enseñanza de altos estudios en el arte, escala máxima de acreditación docente y autorrealización individual con una fuerte opción profesional de trascendencia social, constituye dentro de las variantes más sugestivas de la educación superior, "una prospectiva de tensión en el conflictivo régimen de la jerarquía del saber y el poder actual del marketing educacional", categoría ésta con la que resumo, primero, lo paradójicamente estricto de su estructura académica y, segundo, la inseguridad competitiva de su convocatoria entre las de más asedio y privilegio en las desafiantes coordenadas de la cultura global. El mayor reto al que se enfrenta hoy un proyecto con intenciones de suficiencia en el arte, se halla en esa ilimitada elección de su representatividad social, aspecto que le asegura una incidencia directa en la fertilización de la cultura artística como nunca antes, y a la pretensión

de superar los desfases existentes de su conceptualización, para resolver con profesionalismo en su marco de operatividad, las asimetrías culturales que por razones étnicas, tecnológicas, financieras, ideológicas y de todo tipo, retan a la sustantiva ley de derecho del hombre de vivir de su ingenio.

En las diferentes disquisiciones, informes e investigaciones presentes en el debate que acompañan "el anhelo de futuro" de la enseñanza universitaria del arte, parecen aún encontrarse y conjeturarse dos filamentos de actitudes. Uno que atraviesa el viejo tema sobre el concepto de Universidad Artística, y otro que se esfuerza por parangonar el valor del saber artístico con el de los saberes socioculturales, estos últimos encargados de desarrollar, claro está, la reproducción del conocimiento en el proceso de la cultura, en gran parte, hegemónicos en la tradición

de un modelo curricular. En esta tensión, la carrera universitaria del arte, vista desde un prisma epistemológico, tendría que resolver el modo de construcción de su objeto de conocimiento, el arte, y asegurar en el acarreo de este proceso la inequívoca formación de su otra cara invisible, la conciencia.

Ningún otro campo de las ciencias pedagógicas se enfrenta a tan difícil meta para lograr una representatividad sociocultural, incluso entendimiento, en los complejos nudos institucionales o empresariales y su consiguiente verticalidad económica y política, hasta ahora casi siempre contrarrestados por el acrecer intelectual, científico y cívico de sus responsables animadores y ejecutores, en el acontecimiento impaciente, fervoroso –y casi anónimo– de la legitimación que gana la recepción de la práctica artística en el consenso público.

No son pocos los enclaves docentes latinoamericanos, con una experimentada organización académica en las áreas de las humanidades y las artes, que aún no alcanzan la competencia científica y educadora propias del espíritu moderno de la universidad, como es más común en las ciencias exactas, sociales o tecnológicas, en ese serio empeño por demostrar su capacidad social movilizadora. Este punto en particular, no obstante, obedece a una regularidad bien extendida en el desarro-

llo de los centros con encargo universitario, el de no poder configurar un “diseño pedagógico de orientación pluridireccional hacia diversos dominios artísticos”, base estético-metodológica que viabilizaría los diferentes planos de cognición y práctica socioartística, además de los procedimientos pedagógicos responsabilizados del montaje, síntesis y conceptualización de la estructura y funcionalidad docente.

Esta intermitencia de pluralidad discursiva impuesta por un diseño parcial del repertorio artístico-pedagógico de carácter universitario, suele contar, sin embargo, con sólidos reparos, en la mayoría de los casos defendidos por el interés estatal o privado. Al priorizar éstos una estrategia ordinaria en la enseñanza universitaria de orientarse según la fuerza de la tradición, en convenientes estancos de territorialidad, –me refiero a la inclinación de pensar que sólo es factible procurar la apertura de estudios de arte allí donde permanezcan huellas o vivencias de cierto folklore o gusto popular en puntuales manifestaciones del arte– cuyas caras de identificación directiva se avienen a una satisfacción de convencionalidad respecto de la necesidad y desarrollo de la práctica profesional artística, menguan el reclamo del arte en su ampliación de incumbencias hacia zonas plurales, instauradas por el triunfo de la publicidad, la cibernética y las vías *massmediáticas*.

Ahora bien, la realidad de elevar la eficacia del proyecto universitario aun bajo estas condicionantes de visión y ejercicio parcial del hecho artístico, si bien pudo ser elocuente en anteriores momentos socioeconómicos, se enfrenta hoy a varias interrogaciones, por lo menos a aquella que evidencia una transterritorialidad inminente en todos los órdenes de la vida social, de suma atención en el específico marco de los saberes del arte, de ahí que el nivel de satisfacción social que deba procurar cualquier tipo de Programa de Desarrollo u otras insinuaciones concomitantes de índole institucional, administrativa o de industrialización, deberán velar por la acentuación y contemporaneidad universitaria.

Insisto en resaltar la raíz morfemática del término, por el serio interés de considerar que la universidad representa en el conglomerado sociocultural de su tiempo: una "unidad científica de conocimientos capaz de argumentar la diversidad de los saberes específicos, en este caso los correspondientes al arte, con atención a su naturaleza, devenir histórico-artístico y sus diferentes modalidades de actuación". Sólo a partir de esta ubicación, si se quiere de básico orden instructivo, es válido suponer una orientación en relación con los presupuestos teóricos, capaces de fundamentar las estructuras disciplinares, contenidos y esferas de resonancia cultural, donde el

arte y sus contingencias desde los albores civilizatorios hasta la presente época (post)moderna (?), difuminan esas supuestas fronteras de interpretación entre sus modos particulares de manifestación artística, acaso únicamente reconocibles en su forma externa, carácter signico comunicativo de la creación práctico-material.

El universo de la práctica artística finisecular relativiza casi de manera caótica la pertenencia de una factura de obra artística a un terreno disciplinar en específico. Entre los hacedores del arte, nunca antes se había registrado tal comunicación de sentido y proceder creativo; los pintores y escultores se han adueñado de la cinética, la fotografía, la ebanistería, la platería y de otras muchas técnicas hasta entonces reconocidas dentro de las "maestrías de oficio" incluso no asimiladas por la artesanía tradicional, para innovar y ampliar sus repertorios de creación. La coreografía, método de la creación danzaria, insinúa la apoteosis concurrente de la técnica clásica con las miles de variantes de la contemporánea y la de raíces folklóricas, con el teatro también, lo que suma a su consustancial naturaleza de "gesto/sonido acompañante", otra medida de las posibilidades del cuerpo para su representación escénica.

Hace mucho, el hombre de teatro borró los linderos de la actuación y

la dirección para sumarle las tareas del diseñador –de vestuario, luces, escenografía–, en raras pero valederas ocasiones la de crítico, y con la profusión del teatro colectivo, comunitario o de calle, la del dramaturgo. Aquel principio del teatro total que revolucionó con Beckett la escena del siglo XX parece congeniarse con la irrupción avasalladora de la alta tecnología que señorea la era de las telecomunicaciones.

La competencia del músico instrumentista que siempre alternó con la composición y hasta con preocupaciones musicológicas, demuestra por día una yuxtaposición de prácticas musicales –tal es el caso entre los vientos (flauta/clarinete/saxo/trompeta), entre el piano, la guitarra, la percusión, y muy generalizada en la dirección orquestal y coral– que hacen de la institución musical un efectivo e impactante producto artístico ante la seriación de la música de concierto en los canales de lo popular, y la rica gama de esta última en la internacionalización de las células rítmicas nacionales.

El cine, la televisión y la radio presentan y exigen en su inmediata e indiscutible ganancia de público, una mayor imbricación de procedimientos entre el director, fotógrafo, sonidista, productor, editor, guionista, actores y otras especialidades, que tienden a espaciar o demorar un análisis crítico de validación en cuanto a la formación de estos artis-

tas –generalmente presentados como técnicos–, lo que lógicamente distancia más aún su concepción de formación profesional.

Lo anterior explicita el decisivo paso que la especulación teórica sobre el arte ha dejado a “la representación”, abriendo una brecha diferente de locación teórica dado por las rupturas de linderos y concomitancia de la praxis artística. El encuentro de varios lenguajes y propuestas denotan, no obstante, una teoría que alude a la visualidad, audialidad, literalidad, teatralidad, cinetismo, que Hubert Damisch atisbó con su presentación de la “Théorie du nuage”, aludiendo con ello a la investigación del arte, no desde un terreno específico de sus congeladas identidades, sino desde la experimentación que siempre sucede en la representación de una nube. Este motivo de la “nube” no sólo simula la ilusión, el ángel, lo artístico de la escena, sino la posibilidad de creer, imaginar, conjeturar sobre las apariencias, virtudes, desapariciones, vaticinios y símbolos del arte.

La nube se acomoda al ojo, descubre para el ignoto, revela lo infinito del cielo que, valga aclarar, es también lo infinito de la representación del arte.

Con estas acuciantes coordenadas impuestas por la práctica social en el mundo contemporáneo, bien merece la ocasión recordar cómo en la

prefiguración de la sensibilidad civilizatoria latinoamericana, la sagacidad intelectual auguró fuentes de un proyecto de educabilidad que no divorciaba la causa de prosperidad social con el de la riqueza material y espiritual; el duro camino en la construcción de nuestras naciones, entreverado con el triunfo científico y tecnológico del siglo XX, relegó la sentencia de un pensamiento puro de sentido y emoción, como el del hombre público y maestro Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) al enunciar que “Educar es poder”, o la del apóstol José Martí (1853-1895) cuando ejemplarizara en obra y vida que “Gobernar es educar, ser cultos para ser libres”. Mucho antes, en el tronco mismo de la cosmogonía precolombina, la ideación de aquellos hombres/artistas recogían esta máxima:

Oíd, éste es vuestro oficio:

Ciudad del tambor y la sonaja:

*despertaréis al pueblo, y daréis
placer al Dueño del Universo.*

*Por este medio, buscaréis el
designio de su interior y lo
tendréis a vuestra disposición.*

*Ésta es la forma de pedir y buscar
al señor³⁰.*

Así ha quedado inscripto en el pensamiento de los sabios –Tlaminime– y poetas nahuatl la función de la poesía, de una incisiva agudeza

sobre el valor de los sentimientos en la capacidad del hombre por conciliar la razón y el espíritu con el conocimiento, sesgo ordenador de la vida fecundante; veta trascendente del pensamiento constructor de los Mundos, en voces siempre anunciadoras, discrepantes y rotundas como las del Génesis, el Mahabarata, Homero, Aristóteles, Dante, Leonardo, Diderot, Galileo, Kant, Freud, Bello, Marx, Sor Juana Inés de la Cruz, Poe, Martí, Eco o Borges; cepas todas iniciáticas de la imaginación, el símbolo, la fe y el sueño, modelos imaginales que han diseñado un contenido artístico o, más preciso, los aspectos cognoscitivos y sustentación de valores de nuestra humanidad.

Entre otros tantos principios del pensar creador, quizás éste del aliento y la conciencia del hombre, sea uno de los más confinados en el camino de la autonomía artística, de manera que al rebajamiento en el arte de un “ideal”, a su desvinculación progresiva de la humildad electiva e individual por parte del artista, en aras de servir a fines y funciones de monitoreada y precipitada interacción social, se fue desdibujando la noción de que “la práctica artística es, ante todo, el enriquecimiento de un modo verdaderamente elevado de humanidad” como tempranamente señalara Hegel.

³⁰

En: Códice florentino, versión de Ángel Ma. Garibay K., en Poesía Nahuatl, México, UNAM, 1965, t. II, p. IX.

Es cierto que de la época del filósofo alemán hasta acá, en el arte se han ensanchado considerablemente los espacios y temas públicos, las maneras expresivas y, aún más importante, las intencionalidades con fuertes conceptualizaciones creadoras. De ahí, que asistamos a una constante profusión de nuevas formas de gestación y evidencia socioartística, como es apreciable en la actual estrategia protagónica de mundialización, liderada por el mercado y los *mass media*, donde el arte alcanza una regencia de insustituible competencia. Sin embargo, estas concreciones apenas esbozadas del campo más bien epistemológico en las tendencias contemporáneas de la teoría del arte, no eluden o no deben confundirse con aquellas que lo discriminan en la perspectiva de su funcionalidad, que en cierta medida abordamos ahora sólo a nivel de apunte, para exponer cómo en esa particular variante de transferencia del arte que es la “forma y expresión como fuerza sensible”, se concreta el contenido y ejercicio que caracteriza la actividad artístico-pedagógica en la tarea institucional universitaria.

Una aproximación de primer nivel de lectura a este presupuesto científico de la enseñanza superior del arte, nos remite a la búsqueda de sus principales invariantes en tanto Sistema –me refiero a las bases de sus discontinuas redes cognoscitivas–, que se integran a las propias

del ejercicio artístico y que se corresponden con aquellas otras inclusivas del acervo cultural, las historias, teorías y metodologías del arte –de desigual desarrollo entre las manifestaciones canónicas de la música, el teatro, o la danza, por ejemplo–, la práctica social, la comunicación y, las correspondientes a la investigación, todas en su conjunto propiciatorias de los procesos de significación en la aprehensión del conocimiento universal del arte.

Una vez aprendido que el arte se puede describir a partir de su genética, forma, estructura y función, en dependencia siempre de su cualidad estética, también es lícito y obligado (re)acomodar estos parámetros para su análisis en su condición de “materia de enseñanza”, premisa que nos hace allegar a la definición propuesta por Calabrese, aunque para ello debemos pasar por alto cierto reduccionismo en su generalización, donde privilegia el rango de la visualidad. No obstante, una vez alertados sobre este particular, vale retomar al crítico cuando arguye que se entenderá por arte:

Una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o

*sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas*³¹.

Esta definición, en un primer momento, descubre algunas claves de la polifuncionalidad semántica del arte, sin las cuales sería casi imposible aprehender su imprevisible alcance, sobre todo, en la riesgosa tarea de trazar un diseño académico. Al centrar su interés en la Inteligencia –léase con disposición pedagógica: aptitud, vocación y cultura–, referenciar seguidamente el juicio de valor –entendido como cualificación personal– y, por último, nombrar las técnicas específicas –indicativo del oficio según un grado de habilidad y destreza–, se descubre en esta perspectiva semiótica de concebir lo artístico como lenguaje, algunos de los signos pertinentes en el orbe del talento y la conducta humana, dos condicionantes de pertinencia bien diferenciadora para una real jerarquización académica en un nivel universitario, –en específico en la postulación de sus objetivos ético-cognoscitivos según la zona de creación correspondiente– después de vencidos los dominios básicos precedentes que harán énfasis sobre los aspectos más generales de la historia y las estructuras sintáctico-morfológicas del arte.

No pocas filiaciones teóricas, subjetivas en general y también dificultades de tipo práctico, se entrecruzan o contradicen con la determinación o no del talento, asimilado comúnmente en su acuñada noción de “unidad original, irrepetible en ninguna otra persona, de las estructuras emocionales y racionales del sujeto artístico”; éste mucho ha perdido de verdad conceptual y aura autoral en la época de los performances, del videoclip, la danza/teatro, la ópera rock, de las instalaciones mixtas, en fin, en la época de la máquina cultural e industrialización de la obra de arte. Al revolucionarse la producción y la imagen artística, la práctica pedagógica siempre ha debido correlacionar entonces sus regencias de pertinencia instructiva, entre el canon establecido en cuestión y las variantes de un espíritu de época. La función docente-formativa se ve obligada a encarar la yuxtaposición de un criterio precedente sobre el arte con el de una nueva estética donde el contenido de lo artístico destruye la idea de originalidad y unicidad, para revertirse si bien en una insubordinación de la norma, también en una distinguida fase de legitimar una nueva cara de la artísticidad, presente en la misma obra de los estudiantes, aunque en ocasiones no significativa y de riesgo para la credibilidad de la más alta aspiración de capacitación

³¹ Omar Calabrese: El lenguaje del arte. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona. 1987, p 11.

profesional, correspondiente a los estudios superiores. En las artes visuales, danzarias y de la comunicación visual, este asunto alcanza una intensa tarea de investigación académica.

Se deduce de lo anterior que el acceso al campus universitario urge de una confiabilidad en la compleja y costosa enseñanza del arte, en relación con los rasgos de capacidades sicofisiológicas inherentes a la producción artística que el estudiante deberá evidenciar, entre las que sobresalen: una refinada perceptibilidad, predisposición observativa, sagacidad reflexiva, factibilidad de innovación, voluntad energética y principio valorativo, órdenes de la personalidad de una debida estimación y control en el proceso de enseñanza/aprendizaje/práctica artística.

La universidad contemporánea no puede obviar estos acontecimientos tan decisivos en la historia del arte porque, a todas luces, su papel central está dado en la formación del ciudadano con vista a la conducción de las naciones, aún es esta su carta de modernidad. La Universidad del Arte no puede esperar la concurrencia de excelsas voluntades artísticas, capaz de cumplir con una normatividad en crisis, con modelos y fundamentaciones de escasa utilidad. Es su función y tiempo histórico prestigiar con una sólida estructura académica el conocimiento de

aquellos valores capaces de propiciar en el presunto profesional del arte, "una obra distintiva de ineludible rigor creativo", en la que se destaquen amplias cualidades de un intelectual con afinado interés investigativo –actitud de primer lugar en el pensamiento creador desde las aristas de las formas artísticas del pensamiento–, hondura reflexiva frente al desarrollo social, moral y emocional de la personalidad, y bagaje cultural como elemento clave en el desenvolvimiento de los procesos mentales.

La negación aparental o dispersión de los saberes presentes en las movimientos renovadores o de vanguardia artísticas no se contraponen en lo absoluto con estas premisas, para conducir la formación del artista hacia la consecución de una individualidad creadora; éste será el resultado de una formación acertada y culta, en la que deberán reunirse las vibraciones del hombre receptor y emisor de las emociones heredadas por la erudición acumulada, así como, también, las de su tiempo histórico de creación.

Si hasta aquí existen puntos de coincidencia en la promisoría labor del artista-pedagogo o del pedagogo-artista, denominación que polariza diferentes costados de un saber y una lógica instrumental devenida controversia del siglo en la enseñanza del arte, objetivada con acierto por el profesor norteamericano Paul

Hindemith, corresponde precisar en la conceptualización de un proyecto pedagógico y rango curricular del arte, la certidumbre y preeminencia del *sentimiento*³² como elemento educativo de obligada recurrencia en los contenidos de enseñanza, al cabo, impresiones constatadoras de la aflicción, el gusto, el amor y el gozo, estados y valores de la personalidad del hombre anteriores y sustentadores de la razón cognitiva del pensamiento.

Los artistas suponen una aguda sensibilidad, lo que hace demostrativo dísimiles caras de un carácter que puede ir de la introspección y el recogimiento a la intrepidez, alternativas referenciadoras del grado de intuición, experiencia y voluntad creadora que animan una estética. El romanticismo supuso para la creación artística la presencia de la genialidad y del espíritu solitario, y su recepción como suprema contemplación entre el artista y el público, reconociendo un sentimiento único, quizás misterioso, en la urdimbre de la obra de arte. El clasicismo, en cambio, subordinó la sensibilidad al orden de la razón que más tarde trastocaron las aventuras vanguardistas. Un repaso a las interpretaciones del arte en su sentido histórico nos constatan, asimis-

mo, este caro valor del arte, como es posible apreciar en las significaciones que tuvo para Bodmer y Breitinger, Lessing y Mendelssohn y para Goethe, quienes respectivamente lo cotejaron como ánimo, sublimidad, sentimiento subjetivo final, condición decisiva en la integridad humana.

De todas maneras, la superioridad de uno u otro orden intelectual/senso-perceptivo no desconoce la cualidad del sentimiento presente desde los tiempos de Baumgarten, quien definía la autonomía de lo estético a partir de la sensibilidad, cuestión a la que dos siglos más tarde Stefan Morawski contrastara con la autonomía del arte, cuya categoría se identificaría con la artisticidad. Claro está que, vista la artisticidad en su trayectoria histórica, nos conduce al dilema de las "historias", es decir, de la historiografía del arte vista como pasado, y la historiografía que catalogamos como crítica, aludiendo al arte del presente en su modo heterogéneo de exigencias; caminos ambos de ineludible atención en las didácticas especiales de la enseñanza; súmense aquí las visiones de carácter más bien epistemológicas como la filosofía de la historia, sin obviar la sociología del arte y la cultura, que

³² Me inclino a aceptar la definición de Langer, al referir que: "la palabra 'sentimiento' debe ser tomada aquí en el sentido más amplio, entendiéndolo con ella toda cosa que pueda ser sentida: desde las sensaciones físicas, ya sea placer o dolor, excitación o quietud, hasta las emociones más complejas, las tensiones intelectuales o las tendencias sentimentales permanentes de la vida humana consciente". *Feeling and Form*. Nueva York, Scribner's Sons, 1953, 28.

jugarán un papel de importancia en el mercado del arte.

Esbozado en tan apretada síntesis, quizás peligrosa síntesis, esta suerte de "elán" respecto de lo artístico y su filiación con lo sensible, es capaz de traslucirse como en el espíritu del contenido artístico se encuentra el sentimiento del artista, independientemente a épocas o actitudes creadoras, a movimientos de contracultura o a revisiones estéticas, principios que condicionan los valores del arte en la sociedad donde la universidad tributa a través de su profesionalización y encargo cultural.

Los problemas históricos del arte (mimesis, autonomía, formalismo, representación, etc) son problemas de índole teórica que la pedagogía artística, y con profundidad analítica, la planeación curricular, deberá elucidar porque se trata de ubicar la jerarquía de los valores ético-cognoscitivos en correspondencia con el desarrollo de habilidades artísticas, de individualidades creadoras y, sobre todo, de definición de una expresión particular del educando/artista. Esta creciente interacción entre los componentes del campo subjetivo y de la misma representación del arte, me convencen de la propuesta que comento a continuación, sobre dos planos de carácter teórico de validez y orientación práctica en los actuales dominios de la enseñanza artística universitaria. Uno inicial, que plantea el problema

entre la conjugación del saber científico y el saber artístico, y el segundo, indicativo de la contradicción entre el oficio/productor artístico y el currículum docente.

En la escala del primero, cabe considerarse la necesaria integración entre la circulación universal del conocimiento y su consecuente preparación funcional para el ejercicio de roles profesionales, este último asunto de alta frecuencia entre el intersticio de la empiria y la educación formal. Las distintas oportunidades y papeles que ofrece una sociedad a sus interlocutores intelectuales, dígase artistas, son bien diferentes como jerarquizados, ya que se fundamentan en ese residuo acerado del desarrollo cultural que ha posibilitado la apertura del espacio público para la cultura artística a través de sus instituciones y quehaceres profesionales, donde la memoria crítica resulta de un inestimable precio para el pensamiento y la acción pedagógica.

El tronco vertebral del asidero formativo en el arte lo protagoniza, en cualquier tipo de proyecto pedagógico, la experiencia y prestigio alcanzados por un claustro de suficiencia y competitividad en esa delicada planeación y ejecutoria instructiva/educativa, en la que la capacidad científico-metodológica será una premisa importante entre sus profesores, no siempre convergente ésta con la excelencia artísti-

ca. La acción tutelar del profesor de arte traspasa los marcos establecidos por la organización docente en otras esferas de enseñanza, dada la causalidad técnico-expresiva de su clase privilegiada por la comunión de intereses entre profesor y alumno. En este sentido, cobra especial atención el alcance del nivel "ideológico" en el proceso de enseñanza/aprendizaje, por su influencia en la toma de conciencia, del juicio, la razón, y el modo de actuación que acompañan la apropiación y desarrollo de un lenguaje artístico, al punto de llegar al virtuosismo. Vale aclarar que no asumo el término de ideología en esta oportunidad desde su vulgar interpretación de "punto de vista político", sino en su exacta interpretación de "ciencia de las ideas", tan insistente como básica para una comprensión del arte, al depender de ellas los transcurso de construcción e interpretación de la imagen artística, momento donde se funden el ejercicio artístico y el valor axiológico.

Son estas modulaciones de gran utilidad en la transacción de una planificación y diseño curricular, de no tan fácil resolución en el arte, por las cualidades intrínsecas de su naturaleza y comportamiento distintivos, y por la perspectiva de gobernabilidad que significa el aporte de la formación profesional en los rangos de inserción social donde casi unánimemente opera la conciencia

artística. Esta entera responsabilidad depende del acto educativo, lógicamente concebido por un criterio científico que finalmente decide o no el maestro en tanto "definidor de espíritu", lo que infiere la posibilidad de ilustrar sucintamente aquellas concreciones socioartísticas donde estos presupuestos cuentan con una refracción inmediata.

Éste es el ejemplo de la música popular como líder en el espacio de la recreación entre sus congéneres artísticos, por contar a su favor y dominio con el manejo de una simulación crítica de su contemporaneidad no traslucida de golpe en la recepción de sus letras y formas de imponer ritmos de moda en el movimientoailable. Unas veces, de fuerte originalidad al incorporar raíces nacionalistas/folklóricas en el contexto globalizante de los recursos rítmicos importados, otras, simplemente en detrimento de las marcas profesionales de la composición de la cultura musical de una región, frente al canon civilizatorio. Este espacio inasible del sonido cala así de profundo en la apertura de una mirada sobre el entorno, no advertida, pero que la música hace presente en el elán y comportamiento del ciudadano/público. Las artes plásticas irrumpen en su incisivo y constrictivo mensaje, casi siempre al margen de los márgenes establecidos, para poner al día una "visión de presente", algo de especial distinción en comparación con las demás artes,

vocadas generalmente a la siembra de entonaciones espirituales venideras. En su trayectoria imaginal, la forma, los planos, la abstracción o el concepto han estado ligados a una conciencia de investigación, de búsqueda del conocimiento, con vista a conseguir en la impronta de la realidad y fuerza del intelecto, los rumos discriminatorios e identitarios de un credo artístico.

En relación con el segundo orden de carácter teórico enunciado arriba acerca de la interacción entre los componentes del campo subjetivo y de la misma representación del arte, que hemos señalado como la contradicción entre el oficio/productor artístico y el currículum docente, corresponde primeramente hacer la salvedad desde el campus universitario, del porqué o no considerar en este rango de enseñanza al "oficio", entendido como apropiación de técnicas y habilidades de una práctica artística. En universidades articuladas a un sistema de enseñanza precedente, el nivel superior sería el ingreso a una "alta profesionalización, denotativa en la formación de la personalidad artística, de una capacidad intelectual capaz de poseer y describir su obra, con un dominio de escuelas, estilos, semánticas artísticas y argumentaciones estéticas".

Con certeza, el currículum docente atraviesa contradicciones de causa no formales desde su esbozo de

planeación, cuando trata de definir, de acuerdo a las leyes de la didáctica, una graduación de contenidos y asignaturas de ciencias generales que argumenten y complementen el decurso de "la práctica del arte", objetivo y materia rectora de la enseñanza para el estudiante. Creo que está demostrado que sean cual fueren los antecedentes de escolarización y artísticos de los estudios superiores, el criterio de bloquear o concentrar el ejercicio propiamente de creación en la malla curricular, hasta tanto no transcurran ciertos módulos de índole teórico o práctico-teórico –casi siempre ubicados en los primeros años–, no son en nada confiables. Justamente, el pensamiento artístico comienza por extremar su nivel sensorial, operando con un repertorio de figuraciones que, válidas o incongruentes, deben contar con la inagotable riqueza de la experiencia, acción que no puede retardar la aparición del símbolo, segura apariencia entre la naturaleza y la representación de la conciencia artística.

La producción artística –médula misma de la aspiración profesional del educando–, asume de facto la contradicción entre dos tipos de arte, el que se orienta a los sistemas canónicos, el arte sacralizado, arte de la estética sabida; y el arte transgresor de los cánones, transgresor de las normas prescritas por la heredad cultural. El currículum cumple la norma y al unísono debe

ofertar la posibilidad de, a partir de su absoluto cumplimiento, propiciar los indicios de una re-funcionalización de códigos, significativos más como triunfo de la "enseñanza" que del presunto artista. Un facultativo y científico proyecto académico, es capaz de solucionar la libertad de sentido que automatiza el propio creador para su inserción y autorrecocimiento en los circuitos posibles de la cultura sean oficiales, de alta cultura, populares o periféricos.

Otro aspecto donde el arte en tanto proceso de educabilidad atraviesa serios escollos, es en la manera que garantiza desde sus ejes disciplinares, la dicotomía del carácter transitorio y mutable del gusto y las regencias estéticas en la formación de la personalidad artística. Los contenidos de las ciencias filosóficas, la estética, la teoría del arte, y los de la historia y crítica artística, son redes que deben correr paralelas a los proyectos y acciones de talleres, salones y aulas de confrontación acerca del ejercicio artístico. La redacción personal que hace el ingenio humano mediante su peculiar facultad de promover espontáneamente la capacidad representativa de la imagen, es fuente de una asociación emotiva-estética, donde la memoria aflora como fundamento de la creación y conservación de la creación artística,

a manera de preámbulo de la elucidación teórica.

Ésta es una de las más sostenidas tareas de la enseñanza superior del arte que, no presente en la estructura visible del currículum, retarda o desvirtúa la capacidad valorativa del conocimiento del arte, muy particular en cada uno de los lenguajes artísticos, tal como sucede en la disgregación de la espacialidad perspectiva y la objetivación de la imagen en búsqueda de un campo figurativo que ha ido renovando distinciones de forma, color y tiempo en las artes visuales, o en el de la capacidad asociativa de la imagen sonora en la música, también en la síntesis humana del dinámico espacio interior y exterior de la danza, así como en la inmediatez de comunicación intersubjetiva del teatro, y en el proceso de recombinación técnica e interrelación genérica artística de los audiovisuales.

El debate académico contemporáneo de la enseñanza del arte debería privilegiar, una vez ganada la intención de hacer Escuela de los dones del hombre y la belleza de la naturaleza, asegurar la preeminencia de ambos en la irrevocable tarea de no dejar escapar el ánimo. Éste no es un desafío ajeno, es la voz interior que nos convoca.