

La educación estética: una respuesta al analfabetismo artístico y a la insensibilidad estética¹

Víctor Hugo Salazar Ortiz
Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma de Aguascalientes
vhsalaza@correo.uaa.mx

El arte reproduce las ideas eternas capturadas a través de la contemplación pura, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo... Su único origen es el conocimiento de las ideas; su única meta la comunicación de este conocimiento.

Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* §36.

1. Analfabetismo artístico

La palabra *analfabetismo* se emplea para indicar la falta de instrucción elemental de los habitantes de un país, y se aplica específicamente a todas aquellas personas que no saben leer ni escribir. También se llama analfabeta a alguien que ignora algo.

De manera análoga, en este trabajo llamaremos *analfabeta artístico* a toda aquella persona que no tiene una educación elemen-

¹ En este trabajo hablo de *analfabetismo artístico*, aunque en un principio pensé que era mejor utilizar un concepto diferente, como el de incompreensión. Sin embargo, me di cuenta de que esta palabra encierra en sí un juego equívoco, es decir, puede entenderse como que la persona no comprende al artista y su obra desde un punto de vista sentimental, como cuando le decimos a alguien "es que no me entiendes" o "trata de entenderlo, él así es", pero no porque se llegue a *comprenderlo* en un sentido epistemológico amplio, sino en un sentido ético, por una especie de compasión o lástima (creo que es lo que ocurre en muchos casos con Van Gogh, Da Vinci, Beethoven, entre otros, a saber, se empatiza con la persona antes que con su trabajo), por lo cual me parece más adecuado llamar a esta falta de comprensión *analfabetismo*.

tal en el campo de las artes y a la que le resulta imposible comprender el significado de las expresiones artísticas, por lo cual su relación con ellas se reduce a lo sensorial y aparente, es decir, a verlas o escucharlas, pero sin entenderlas, tal como le sucede al analfabeta frente a un anuncio: puede ver las letras, los colores, las formas, etc., pero ignora lo que dicen. Así, analfabeta artístico es toda aquella persona que carece de una mínima comprensión del sentido simbólico del arte, ya que es incapaz de leer e interpretar artísticamente lo que ve y escucha frente a la obra.

Para explicar por qué llamo a esta incapacidad de interpretar la obra de arte *analfabetismo artístico*, la compararé con algunos ejemplos que me permitirán mostrar cómo se puede ser analfabeta de muchas maneras, a pesar de estar alfabetizado.

Supongamos que una persona viaja a otro país donde se habla un idioma diferente a su lengua nativa. Al llegar se dará cuenta que no le sirve saber leer y escribir porque, aunque el abecedario empleado en ambos idiomas sea el mismo, cambian la semántica, la fonética y la sintáctica del lenguaje. Esta ignorancia relativa lo convierte en analfabeta de ese idioma. Esta persona, sin embargo, no se da por vencida, lee y escucha el otro idioma y trata de encontrar sonidos, palabras y estructuras lo más parecidas a las del suyo mientras lee o escucha. De esta forma puede creer haber entendido, pero indudablemente ello no le sirve de mucho y hasta resultaría ocioso que intentara establecer un diálogo con alguna persona, o leer un letrero y aspirar a comprenderlo. Esta persona, a pesar de no ser analfabeta respecto a su lengua nativa, sí lo es cuando sale de él y enfrenta un *universo simbólico*² diferente al suyo. Si este sujeto, con anterioridad a su viaje se preocupa por conocer lo más elemental del otro idioma (las normas básicas de pronunciación, por ejemplo), tendrá por lo menos una mínima oportunidad de comunicación y comprensión de ese *otro mundo*.

Puede servir también el ejemplo del juego de ajedrez: a fin de jugarlo se deben conocer las piezas y cuál debe ser su ubicación inicial sobre el tablero; también los movimientos que puede hacer

² Cf. Giovanni SARTORI, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, México: Taurus 1997, p. 9.

con cada pieza; en qué circunstancias puede quitar del tablero las piezas de su oponente; qué está permitido enrocar; etcétera. Si no conoce las reglas no puede *participar en el juego, ignora el lenguaje* que lo constituye y, por lo tanto, es una analfabeta del ajedrez. Es casi un hecho que la mayoría de los seres humanos conocen un tablero de ajedrez, así como las características piezas de este juego, al que incluso es frecuente encontrar como pieza decorativa. Y aunque puede ser apreciado de esta forma, lo esencial en él es lo propiamente lúdico, es decir, saber jugarlo. Sólo de esta forma puede llegarse a la comprensión del juego mismo, por lo que es necesario «aprender las reglas de un instructor, o leerlas en un libro pero, en cualquier caso, debemos aprenderlas. Por inteligentes que fuésemos jamás podríamos determinarlas por nosotros mismos; confrontados con un tablero de ajedrez y un juego de piezas nos sería imposible deducir las reglas del juego»³.

En estos ejemplos se puede ver cómo el simple conocimiento de un abecedario y el funcionamiento de éste no nos sirve para comprender todo el *entramado simbólico* que ha compuesto el hombre a lo largo de los años. El conocimiento de un alfabeto y de un idioma es sólo la primera *llave de la comprensión* dentro de toda la infinita gama de las posibilidades creativas del hombre, todas ellas con un horizonte significativo amplio y diversificado. De ahí que un único abecedario y un solo idioma no sean suficientes para comprenderlo todo, sino que constituyen apenas un punto de partida —ni el último ni el único, sin embargo—.

Es un hecho que la capacidad de comunicación simbólica es la que hace básicamente humano al hombre, y más específicamente su capacidad lingüística, como lo apunta Vattimo: «es ante todo en el lenguaje donde se despliega la familiaridad originaria con el mundo que constituye la condición de la experiencia no trascendental pero siempre históricamente finita y situada. La precomprensión del mundo en que el ser está lanzado es un horizonte del lenguaje»⁴. A través del lenguaje el hombre adquiere, si se me per-

³ J. PASSMORE, «La enseñanza del criticismo», en: Héctor SAHAGÚN (comp.), *Compilación sobre la enseñanza de la filosofía*, México: Unidad Editorial del Estado de Jalisco 1986, p. 27.

⁴ Gianni VATTIMO, *El fin de la modernidad*, Barcelona: Gedisa 1998, p. 62.

mite la expresi3n, la programaci3n necesaria para desarrollarse individual y socialmente. Por medio del lenguaje cada sujeto explica su mundo, adem1s, transmite de manera m1s o menos convencional las principales formas l3gicas, 3ticas, est3ticas, pol3ticas, etc., de su propio contener y reaccionar frente al entorno, de tal manera que cuando el mundo se nos presenta de manera diferente a la que estamos habituados nos parece, de acuerdo con la expresi3n popular, *otro mundo*. Se trata, en efecto, de otra interpretaci3n⁵ del mundo. Bien, el mundo que concierne a este trabajo es el del arte.

Debo se1alar que lo est3tico y lo art3stico est1n íntimamente relacionados, y, aunque algunas personas han utilizado hist3ricamente ambos t3rminos como sin3nimos, hay una marcada diferencia entre ambos. Lo est3tico es una facultad que todo ser humano posee, lo que se demuestra a partir del gusto que manifestamos por *estetizar* nuestra persona y nuestro entorno. Lo art3stico, en cambio, es un trabajo que realizan s3lo algunos seres humanos dotados de *una gran capacidad est3tica*⁶, pero sobre todo de una brillante habilidad para el manejo de las formas, los colores, los sonidos, las palabras, etc., de acuerdo con una expresi3n art3stica concreta: m1sica, danza, literatura, pintura, arquitectura, escultura o cine. Esta capacidad creativa puede encontrarse diversificada con base en los diferentes sujetos del arte.

En otra 3poca los artistas se esforzaban por alcanzar en sus creaciones una perfecci3n representativa de la realidad, y el valor de su obra se juzgaba bas1ndose en su similitud con ella, de modo que mientras m1s parecida fuera la obra al modelo, mayor valor art3stico ten3a. Esta manera de valorar la obra permit3a a todo sujeto una *compresi3n* mayor de la obra, pues s3lo ten3a que encontrar el parecido entre 3sta y la realidad y autom1ticamente pod3a elaborar una interpretaci3n de la misma bas1ndose en su semejanza o desemejanza con el modelo real.

⁵ Cf. H. G. GADAMER, *Est3tica y hermen3utica*, Madrid: Tecnos 1998, p. 55.

⁶ Los artistas tienen la capacidad de percibir con mayor nitidez ciertas cosas que el com1n de los hombres no podemos y por eso pueden recrear el mundo y present1rnoslo de una manera diferente a la que no estamos acostumbrados, de ah3 que en ocasiones nos cueste trabajo entender sus obras.

Los artistas contemporáneos, en cambio, se han apartado de esa tradición imitativa de la realidad y han buscado nuevas formas expresivas basándose únicamente en lo que han llamado *arte por el arte*, o *arte puro*⁷. En la tradición artística clásica, el artista era muy selectivo con lo que iba a representar en su obra, generalmente elegía paisajes bellos; narraba situaciones agradables, heroicas o simpáticas ordenadas con perfecta cronología; elaboraba construcciones prácticas y ornamentadas laboriosamente, etc. Todo ello resultaba grato, comprensible y cómodo para todo espectador. El artista contemporáneo utiliza cualquier objeto como pretexto para hacerlo obra de arte, no es tan *pulcro* en sus elecciones, además de que, como ya se señaló, busca básicamente una pureza en su trabajo: que su obra se parezca a sí misma y no a otra cosa.

El artista contemporáneo ha tomado muy en serio el carácter de creador, pues no copia nada que haya en el mundo, sino que trae un nuevo ser al mundo y, por lo tanto, no hay que buscar en su obra un parecido con algo.

La interpretación de la obra actual es anímica y no mimética, se debe confiar en la proyección sentimental de sus componentes básicos (color, sonido, volumen movimiento). El lirismo se impone sobre el realismo y el cientificismo. Se lleva a cabo un proceso de simplificación de formas hasta lo más básico (minimalismo).

Estos artistas intentan además destruir todas las *instituciones injustas* (museos, iglesia, escuelas), por lo que muestran en sus obras ironía y sarcasmo contra ellas y contra todo lo académico. Malevich y Duchamp, por ejemplo, se lanzan contra el arte oficial. Especialmente Malevich critica duramente a Rembrandt, pues para él éste último sólo se dedicó a pintar monos, y otros artistas plásticos sólo se dedicaron a hacer un anecdotario de la religión católica (Rafael, Miguel Ángel). Malevich criticó también a los impresionistas porque se dedicaban solamente a complacer a la alta burguesía⁸.

Debemos tener presente, además, que lo que llamamos arte con-

⁷ Cf. Gillo DORFLES, *El devenir de las artes*, México: FCE 1963, p. 66.

⁸ Cf. MARIO DE MICHELI, *Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial 2001.

temporáneo nace en los inicios del siglo XX, años de guerra y devastación. El Dadaísmo representa claramente ese malestar ambiental, pues así como la palabra *dada* no significaba nada originalmente⁹, en esos momentos tampoco nada tenía valor. ¿Por qué debía de valer el arte? O más bien, ¿realmente había algún tema valioso para el arte en esos momentos de barbarie y devastación, de angustia y miedo, de frustración y desesperanza? ¡Claro! El nihilismo.

El nihilismo artístico para los dadaístas se da en un momento de vacío real después de la devastación bélica, pero éste no sólo se encuentra en esas circunstancias, sino que el nihilismo está presente aun en momentos de abundancia, como puede ser el actual, en la aurora del siglo XXI. Así lo explica el poeta y novelista Félix de Azúa:

El arte contemporáneo es nuestra imagen en el espejo y en él aparece un ciudadano que ni Rembrandt, ni Velázquez, ni Tiziano habrían podido retratar porque carece de rasgos singulares, sólo proyecta hacia fuera la desnuda e inexpresiva lámina de una carne sin sublimaciones. Ni Petrarca ni Beethoven podrían ver en nosotros conductas capaces de ascender a ejemplo universal, ni tampoco, en consecuencia, contamos con un valor característico para entusiasmar a nuestros congéneres. Nada en nosotros puede ser valorado, ni mucho menos respetado como trascendente al mero objeto carnal. Nuestra opaca insignificancia física se muestra en las pasarelas de la moda con los efectos traumáticos de una carne construida sobre la urgente pulsión sexual, sin más destino que la catástrofe convulsiva del orgasmo. Lo cual no puede verse con mayor claridad que en el arte contemporáneo (...) El arte contemporáneo es nuestro arte porque no cree en nada, no espera nada, no aspira a nada, no se propone nada, es nada, quiere ser nada, sólo puede querer ser nada, y se expresa como una nadería que baila graciosamente sobre la nada de un abismo al que contempla con el desprecio de los temerarios¹⁰.

Los inicios del siglo XX son también testigos del surgimiento de los *ready-mades* que muestran, ante todo, un signo de la expansión

⁹ Cf. DE MICHELL, *Vanguardias artísticas del...*

¹⁰ FÉLIX DE AZÚA, «El espejo del arte», *Letras libres* 50 (2003), pp. 30-31.

de la tecnología en la vida moderna. Los *ready-mades* son objetos ya hechos, disponibles. Con ellos socava Duchamp la concepción tradicional de la actividad artística como una creación de la nada, con todo su trasfondo idealista y religioso. «Al eliminar la finalidad práctica o material de los objetos, al sacarlos de su contexto habitual, se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente conceptual. Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los *ready-mades* era irrelevante y en que lo decisivo era su idea»¹¹.

Lo que se ha tenido por *arte* a lo largo de la historia de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como *arte* cosas muy diversas entre sí. En el terreno de las artes plásticas la opinión común sigue considerando arte fundamentalmente a las disciplinas clásicas: pintura, escultura, arquitectura. Pero la proliferación de procedimientos de producción de imágenes característica de nuestro siglo (fotografía, diseño, publicidad, medios de comunicación, cine, comic, video, técnica digital, etc.), han transformado profundamente esa situación. «Creo que es fácil mostrar que la historia de la pintura o de las artes plásticas o, mejor aún, la historia de la poesía de estos últimos decenios no tiene sentido si no se pone en relación con el mundo de las imágenes de los medios de comunicación de masas o con el lenguaje de ese mismo mundo»¹².

El universo de las artes ha dejado de ser un universo ordenado, reproducible en un mapa tranquilizador. Es, por el contrario, una superficie mestiza, resultado de las inevitables hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas.

El espectador crítico de nuestros días debe aceptar la inevitable pluralidad de la representación, de los códigos y lenguajes que esto supone, y examinar cada propuesta artística a la luz de su coherencia interna, conceptual y poética.

¹¹ José JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos/Alianza 2002, p. 32.

¹² VATTIMO, *El fin de...*, p. 55.

De esta forma, la comprensión de la obra se torna más compleja, pues en comparación con la antigua tradición representativa, las vanguardias toman cualquier objeto del mundo para convertirlo en arte y en cierta forma es justamente eso lo que nos causa trabajo y malestar aceptar ¿Cómo un urinario, o una simple caja de zapatos pueden ser obras de arte? Y, sin embargo, como señala Formaggio: «Arte es todo aquello a que los hombres llaman arte. (...) Arte es hoy un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto. Intentar fijar límites es como querer poner límite al universo»¹³.

Es un hecho del todo evidente que los criterios del pasado para juzgar el arte han dejado de tener validez, y que ha sido necesario fijar otros nuevos que pueden resultar incluso contradictorios con respecto a los pasados¹⁴, pero que responden más al momento artístico-creativo actual, como lo explica Dorfles:

No es posible aplicar a la pintura y escultura contemporáneas los esquemas, metros, medidas y paradigmas que se usaban y se usan todavía provechosamente para las antiguas, o también para las de un reciente pasado. No se puede juzgar a los tachistas, concretistas, espacialistas y el pop-art como se juzgaba a los impresionistas de la Brücke y del Blauer Reiter, o los cubistas, es decir, todavía basándose en la 'bella materia', el rico empaste, y la paleta multicolor¹⁵.

Este es uno de los errores más frecuentes que se cometen hoy: continuar analizando la obra de arte sirviéndose del *lenguaje crítico* propio del arte de ayer, que no se adapta bien al actual. Esto conduce con frecuencia a hablar de una *crisis artística*, sin advertir que la misma definición ha sido aplicada en períodos muy diversos y alejados entre sí: para el arte gótico y para el arte barroco, para el impresionismo y para el primer abstraccionismo, y así sucesivamente.

El crítico de arte José Jiménez, en su libro *Teoría del arte*, nos ayuda a entender a través del resumen que elabora, cuáles han

¹³ Dino FORMAGGIO, *La idea del arte*, Barcelona: Labor 1973, p. 69.

¹⁴ Cf. JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, pp. 17-35.

¹⁵ Gillo DORFLES, *Últimas tendencias del arte hoy*, Barcelona: Labor 1965, pp. 15-16.

sido los principales cambios que ha sufrido la expresión artística durante el siglo XX:

1. La *crisis del objeto artístico tradicional* atraviesa el arte contemporáneo a lo largo de todo el siglo XX y llegando hasta nuestros días; en lugar de un objeto o una «cosa», las obras se conciben como *estructuras dinámicas*, favorecidas además por una *tendencia general a la emancipación de la imagen de soportes sensibles específicos*.

2. En lugar de concebir la obra como medio de expresión de contenidos «espirituales», la deriva laica de la cultura moderna, la secularización del mundo, que afecta también el arte, lleva a concebir las obras como *propuestas conceptuales y estéticas de carácter mundano*.

3. El carácter definido de las obras (...) ha sido sustituido por el nuevo papel que se concede a la *indeterminación y el azar* en el acto creativo, un aspecto recurrente en las propuestas artísticas modernas (...) El inacabamiento, la no terminación, la consideración del sentido provisional de todo término de la obra, se ha convertido en un rasgo definitorio de nuestro presente artístico, que es lo que convierte en anacrónica la presentación actual de obras «no acabadas».

4. En lugar de concebirse como una estructura «cerrada», la obra de arte se concibe en nuestro tiempo como una estructura *abierta*, dinámica, e incluso aleatoria. Se abre así la dinámica intervención creativa del espectador en la propia obra que constituye otro de los rasgos del arte de nuestro tiempo (...)

5. Por último, las ideas de unidad y originalidad de la obra se ven confrontadas con una situación completamente contradictoria, en el marco de una cultura tecnológica que hace posible la *reproducción masiva*, e introduce las propuestas artísticas en una dinámica de *serialidad, multiplicidad y repetibilidad*¹⁶.

Este pequeño inventario nos muestra los principales cambios por los que ha atravesado el arte a lo largo del siglo XX, y hace ver que éste no puede seguirse juzgando con los mismos criterios del pasado. Pero debido al poco interés de los espectadores frente a

¹⁶ JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, p. 113.

las obras, se guían por una especie de instinto natural para juzgarlas, es decir, buscan de manera automática su referente real. Este mecanismo se activa en todo ser humano de manera inconsciente e irreflexiva frente a todo lo desconocido y no sólo frente a los objetos artísticos, pues no nos gusta no tener control de lo que percibimos. Así, frente a lo desconocido, buscamos de manera inmediata lo conocido para sentirnos seguros¹⁷. Lo mismo ocurre al espectador analfabeta que enfrenta la obra, busca los significados de ésta con base en el lenguaje y criterios prácticos que operan en su mundo, sin darse cuenta que éstos no funcionan igual en el mundo artístico, precisamente porque *es otro mundo*.

El espectador que intente comprender el mundo artístico en general, pero especialmente el actual, debe tener algunas nociones, por lo menos mínimas, acerca de la proposición estilística que emplean los artistas contemporáneos en sus obras, y de ser posible, un conocimiento de la personalidad del mismo, ya que eso ayudará a una comprensión más clara y profunda de su propuesta que, como se ha explicado, no se encuentra sólo en la apariencia, sino principalmente en el contenido, y así como el propiamente analfabeta sólo ve el letrero ignorando su contenido, al espectador profano le ocurre lo mismo, pues se acerca a la obra pictórica, al concierto, a la obra de teatro, a la película, incluso a la literatura, y sólo ve o escucha, pero no puede entablar un diálogo con el contenido que hay en ellas, pues no tiene consigo el conocimiento de los elementos simbólicos y significativos mediante los cuales podría *descifrarlas y comprenderlas*. Además, como se hizo notar también con el ejemplo del juego de ajedrez, su *simple contemplación* no nos lleva al conocimiento del juego. Así también en el *juego artístico* es posible ir a la galería, al teatro, a la danza, al cine o acercarse a la literatura, pero para comprender el lenguaje artístico empleado en la obra se requiere haber aprendido algo por medio de un instructor o de la lectura de un libro que nos hable de ello.

¹⁷ Esto es algo que sucede con cierta frecuencia, aunque más en la infancia, cuando, por ejemplo, en una pared enmohecida buscamos siluetas o figuras del mundo real. Esta facultad instintiva suele llevar al espectador inexperto a formular juicios erróneos en el ámbito artístico.

El hecho de que en la actualidad haya más analfabetas artísticos que en el pasado se debe básicamente a que el lenguaje artístico contemporáneo cambió mucho en relación con el pasado. El mundo real y su lógica ya no se hacen evidentes en la obra, subyacen ocultas en ella y por lo tanto el espectador debe convertirse en un actor e interactuar con la obra.

Los individuos que quieren participar de un modo significativo en la percepción artística tienen que aprender a descodificar, a leer los diversos vehículos simbólicos presentes en las obras; los individuos que quieren participar en la creación artística tienen que aprender de qué modo escribir con las diversas formas simbólicas presentes en la forma expresiva en que quieren incursionar; y por último, los individuos que quieran comprometerse plenamente en el ámbito artístico tienen que hacerse también con el dominio de determinados conceptos artísticos fundamentales¹⁸.

Es en cierto sentido válido y comprensible que no todas las personas tengan un fuerte interés por el arte, lo que no se puede aceptar es que no se desee ningún encuentro con él y que, teniéndolo, no exista la preocupación por entender su significado. Más aún, que estando en un nivel de educación superior se rechace todo contacto con esta esencial manifestación humana.

Es cierto que no se nace con una capacidad crítica-artística, ni ésta se desarrolla espontáneamente, sino que más bien se va aprendiendo a ser un crítico de las manifestaciones artísticas a partir del contacto que se va teniendo con ellas. El problema más importante dentro de la *formación estética personal* es que suele limitarse a los aspectos técnicos y mecánicos, y muy poco o nada a la vivencia estético-artística.

¹⁸ Howard GARDNER, *Educación artística y desarrollo humano*, Barcelona: Paidós 1994, p. 30.

2. Educaci3n est6tica *versus* entrenamiento art3stico

Dentro de la tradici3n est6tica es pertinente hablar de *educaci3n art3stica* y de *educaci3n est6tica*. La primera se refiere al conocimiento transmitido y adquirido en relaci3n a una t6cnica que permite la elaboraci3n de una pieza expresiva u obra de arte. Su aspecto m3s t3pico es la elemental direcci3n a la habilidad manual. Sin embargo, interpreto que este concepto de educaci3n art3stica se inscribe en lo que llamamos psicomotricidad. El dominio del cuerpo conduce a otros dominios elementales m3s complejos. El ni1o o sujeto que entra en contacto con una t6cnica a trav6s de la propia experiencia, est3 a un paso de ingresar al 3mbito est6tico.

Sin embargo, la educaci3n art3stica ha sido un concepto, una estructura que ha servido bien a las formas contempor3neas de educaci3n del Estado para descansar y cumplir burocr3ticamente con esta a1oranza de acercar al ser humano al arte, y por lo tanto, educarlo de manera integral. Este ideal ut3pico, nacido de la miop3a institucional, dif3cilmente otorga al sujeto una verdadera forma de acercamiento al arte. En todo caso lo acerca a la t6cnica, pero *nunca a la comprensi3n art3stica*.

La est6tica es una ciencia filos3fica que estudia el fen3meno del juicio est6tico. Dicho juicio es el acontecimiento mental que se genera cuando el sujeto se encuentra en la disyuntiva de ciertas dualidades o posibilidades, por ejemplo, entre lo bello y lo feo, y esta disyuntiva se ha identificado sobre todo en el 3mbito art3stico. Algunos han querido reducir esta disciplina a una teor3a del arte, sin embargo, algunas teor3as est6ticas como las de Nietzsche y Schopenhauer demuestran que el problema del juicio est6tico se extiende a m3s senderos de la vida humana.

La educaci3n est6tica se refiere a la aprehensi3n del arte en sentido amplio. No se trata del conocimiento de una t6cnica sino del acercamiento a la vivencia de la experiencia est6tica. Con experiencia est6tica me refiero a la contemplaci3n cuya principal caracter3stica es *liberar al hombre de la planicie de la vida cotidiana para emanciparlo y colocarlo en una posibilidad de comprensi3n del mundo desde fuera de las reglas sociales, hist3ricas, filos3ficas y culturales, que construyen el mundo com3n*. En efecto se trata de una liberaci3n

complejísima que logra el sujeto cuando entra en el juego de la sensibilidad y el reconocimiento estético-artístico.

En realidad, al describir la experiencia estética, estamos tratando de objetivar el difícil ámbito de la subjetividad, pues en todo caso el que la vive es el sujeto en lo profundo de su sensibilidad y en la mudez de su experiencia. Dicha experiencia seguramente quedará allí, entre los límites mismos del lenguaje. Así es que lo que pueda decir al respecto, será más bien una sombra de lo que en realidad es.

Dicho esto, podemos preguntarnos si tenemos acceso a la educación estética. Primeramente quiero decir que dicha forma de educación tendrá su configuración más cercana en el ámbito artístico, luego, la educación artística es en todo caso un pequeño paso, dentro de todo el camino que conduce a la educación estética. Pero la exigencia mayor será la voluntad de cada hombre para desatar los prejuicios y estructuras sociales que no le permiten ver los objetos fuera de su contexto. Ese es el mayor atributo del arte en la obra: *no hay tiempo, no hay criterio, ella es en sí misma un universo particular, en eso consiste su libertad. Ese es el hecho que lleva al sujeto a liberarse.* Por eso la obra de arte contemporánea es extraña: extraña al sujeto que quiere ver el mundo con las medidas que la vida de consumo le dictan.

Lo importante, aunque difícil, es encontrar los medios para llevar al hombre a la liberación de la vida cotidiana que ofrece la experiencia estética. Espero que lo que digo esté mostrando las dimensiones que guarda el arte ante las dimensiones de la vida humana.

En efecto, la condición elitista del arte está directamente relacionada, pero de manera inversa y proporcional, con la forma de vida contemporánea que apela a la superficie de las experiencias del hombre en el mundo. Con esto digo que si la experiencia estética se presenta como una vivencia extraordinaria será por lo que tiene de suyo, pero también será por la planicie desértica de la vida en el mundo de hoy, que exige a un *sujeto más bien ignorante.*

A través de la industrialización de los medios de comunicación expresivos y del arte en general, (se) está suplantando el arte Kitsch

(el «no-arte»). Pero si es cierto que dar como pasto a la poblaci3n los dibujos de las novelas seriadas y las fotonovelas significa condicionar a esas poblaciones de tal modo que aprecien este g3nero de productos art3sticos, tambi3n es posible lo contrario, es decir, que a nosotros precisamente nos toca suministrar a trav3s de los canales de comunicaci3n con las masas, objetos de buen gusto, supuesto que queramos que se logre una efectiva educaci3n art3stica de la poblaci3n¹⁹.

El arte significa un enfrentamiento del sujeto con el mundo, porque mientras que 3ste camina por una v3a reseca, el hecho est3tico explota en el interior del hombre y le exige poner en juego todas las cualidades que lo constituyen como tal: raciocinio, sensibilidad, percepci3n, etc. Y ello nunca ser3 extra3o a cualquier concepto de educaci3n de que se hable. V3ase pues c3mo el arte llama a la integridad del sujeto, y le muestra un camino diferente.

Esta explicaci3n que hago relaciona pues algunos conceptos fundamentales para el hombre: la est3tica o voluntad de la sensibilidad, la 3tica como una pregunta del lugar del hombre en el mundo y la vida humana como sustrato de las vivencias. No se trata, pues, m3s que de 3ngulos de la misma condici3n problem3tica del sujeto que, como sabemos, la teor3a tiende a separar. No hay un hombre 3tico y otro moral, sino que es todo el mismo sujeto arrojado al mundo con el problema enorme de vivir.

Puedo afirmar entonces que la educaci3n se relaciona con el arte siempre que dicha relaci3n se observe desde la altura de la vida humana. El arte no son los museos, mucho menos los cr3ticos, sino que debemos pensarlo como un hecho encarnado, humano.

En suma, es un hecho que todo individuo que ha pertenecido o pertenece a una instituci3n educativa ha tenido un acercamiento *acad3mico* al arte en cualquiera de sus manifestaciones, pero 3ste se limit3 a ser mnemot3cnico y poco o nada significativo y comprensible. La ense3anza de las actividades art3sticas es comparable a la pretensi3n de ense3ar al alumno a leer y escribir s3lo mostr3ndole las letras y sus sonidos, pero nunca c3mo estructurarlos para formar palabras, enunciados, di3logos que le permitieran *comprender*

¹⁹ DORFLES, *Últimas tendencias del...*, p. 97.

el lenguaje y sus variadas expresiones. Un joven puede tomar una flauta e interpretar con ella una melodía que aprendió mecánicamente en la secundaria (así como un analfabeta también habla), pero cuando se le pregunta cómo se llama la melodía, quién la compuso, qué comas utiliza, es muy probable que lo desconozca.

Debemos considerar, además, que el lenguaje artístico cambió mucho, formal y expresivamente, durante todo el siglo XX, y esos cambios aún no terminan, pues los artistas contemporáneos emplean en su obras algunos de los elementos tecnológicos actuales más afines a sus trabajos, multiplicando y diversificando aun más su lenguaje expresivo y, por lo tanto, haciéndolo menos comprensible para el espectador profano. Es por lo tanto importante que, por ejemplo, a los alumnos de todos los niveles, pero especialmente de educación superior, se les ponga en contacto con las artes y se les motive a entrar en contacto con ellas, que encuentren en las diferentes expresiones artísticas, mediante una previa educación estética, una posibilidad de emancipación frente a la planicie de la cotidianidad, que le facilite la comprensión de ese otro mundo que es el artístico.

Puede ser que si no se ha tenido una verdadera experiencia de encuentro y acercamiento con las manifestaciones artísticas, los contactos iniciales puedan resultar aburridos y difíciles, pero lo importante es no subordinarse a los prejuicios y abrirse a la experiencia artística. El gozo que se obtendrá mediante un buen esfuerzo bien vale la pena.

RESUMEN

En este trabajo se expondrá la situación en la cual se encuentra una persona que enfrenta el mundo artístico sin un conocimiento elemental de éste: pretende descifrarlo como lo hace cotidianamente con su mundo, hasta descubrir que el mundo artístico no opera de igual manera que el mundo real. Así es que su ignorancia lo lleva a una imposibilidad de comprensión y, por lo tanto, a una insensibilidad estética de la obra. Por último se hará una reflexión sobre lo importante que es complementar la formación personal con una educación estética, más que con un entrenamiento artístico.

Palabras clave: analfabetismo, insensibilidad estética, educación estética, entrenamiento artístico.

ABSTRACT

This paper exposes the situation that a person experiments in relation to artistic world without an elemental knowledge of it. The author argues that a person who pretends to comprehend artistic world in the same way that he comprehends ordinary world, ignores that each one works in a different way. That ignorance conduce him to an impossibility of comprehension and to an aesthetic insensibility. Also, the author makes a reflection on a difference between aesthetic education and artistic training, concluding that aesthetic education is an important topic of an integral education.

Key words: analphabetism, aesthetic insensibility, aesthetic education, artistic training.