

Arte, técnica y educación

Milan Ivelić K.

Primera parte: *Arte y técnica*

En la estética contemporánea, el problema de las relaciones entre el arte y la técnica ha comenzado, por razones comprensibles, a tomar decisiva importancia. Obras esenciales de L. Mumford, S. Giedion, P. Francastel, G. Simondon, M. Dufrenne, se han referido a este tema.

Es interesante constatar que esta relación entre el arte y la técnica, ha sido abordada generalmente a partir de un punto de vista coincidente: remontarse a la antigüedad clásica para aprehender desde ese pasado los conceptos de arte y de técnica.

Es indudable que fueron los griegos quienes acuñaron un término preciso para referirse a estas actividades humanas y, lo que es más importante, para englobarlos en un mismo vocablo. Es así como los griegos usaban el término "tekne" para referirse indistintamente a la poesía, por ejemplo, como a la práctica utilitaria, a la escultura como al corte de piedras. Los griegos no tuvieron una concepción de lo que nosotros llamamos arte, como algo diferente de la artesanía: a lo que nosotros llamamos arte, ellos lo consideraban simplemente como artesanía.

A partir de este punto de vista, los investigadores han profundizado el análisis para concluir históricamente que el arte y la técnica han sufrido una creciente separación, cuya disociación definitiva habría culminado en el siglo XVIII¹. En la actualidad estos dos aspectos de la cultura estarían escindidos y separados por un gran abismo².

Nos parece conveniente detenernos a reflexionar sobre el uso de dichas palabras por parte de los griegos, que denotaba su experiencia sobre estas cosas, antes de avanzar opiniones o establecer generalizaciones prematuras.

M. Heidegger en un penetrante estudio sobre el origen de la obra de

¹ Collingwood R. G., *Los principios del arte*. México, FCE, 1960.

² Mumford Lewis, *Arte y Técnica*. B. Aires, N. Visión, 1957.

arte¹ inicia una “deconstrucción” del lenguaje filosófico recibido como herencia de la Metafísica tradicional. Su propósito era problematizar ciertos conceptos claves de la Metafísica que, con el paso del tiempo, han olvidado sus orígenes y han pasado a tener un sentido muy distinto al que tuvieron en el contexto original. M. Heidegger considera que un conjunto de términos heredados de la Metafísica han sido transferidos a otro universo, a otra visión del mundo, a otro contexto cultural, perdiendo semánticamente su riqueza original. Así, el término “deconstrucción” no tiene para Heidegger otro sentido que “volver a los orígenes”.

Pues bien, hemos visto cómo los griegos usaban indistintamente el término *tekné*, tanto para designar al artesano como al artista. Así entonces *tekné* no significaba ni sólo trabajo artesanal, ni sólo trabajo artístico, ni menos aún trabajo técnico en el sentido que actualmente le damos a ese término. Es por eso que era posible constatar un comportamiento similar, a lo menos en la apariencia inmediata, en la actividad del mezclador y del escultor griegos, en el carpintero y en el pintor. Por otra parte, era el saber-hacer manual que los artistas tenían en muy alta estima. Ellos se esforzaban en ingresar cada vez más en el oficio artesanal a fin de poseerlo a fondo. Sin embargo, llamar al arte *tekné* no quiere decir de ninguna manera que la actividad del artista esté comprendida a partir del trabajo manual. Esta actividad está regida y determinada por la creación y permanece constantemente retenida, de tal manera que lo artesanal es de otro género. Por lo tanto *tekné* no ha significado nunca la actividad de pura fabricación, ni algún género de realización exclusivamente práctico.

En este sentido, coincidimos con M. Heidegger cuando afirma que el término *tekné* denomina más bien un modo de saber, en el sentido general de ver. La *tekné* como comprensión griega del saber es una producción del ser, en la medida que es revelación del ser íntimo y del mundo.

El artista-artesano griego logró una feliz conjunción que se tradujo en una relación armoniosa entre creación y trabajo manual, entre espontaneidad y necesidad. El artista-artesano respetó las condiciones de la naturaleza, aunque modificándolas según los imperativos de su fuerza creadora. Esta conquista de la naturaleza significó que él la comprendió y la respetó y comprenderla y respetarla es dar de ella una representación artesana, por consiguiente antropomórfica. En este sentido es penetrarla de humanidad por la acción de la creatividad que se manifiesta en el trabajo artesanal.

La *tekné* como un modo de saber-hacer conservó entre los griegos todo su profundo significado y el artista fue a la vez artesano, sin disociación alguna que hiciera peligrar su sentido original.

Sin embargo, a partir del siglo XVIII, con el advenimiento de la Revo-

¹ Heidegger Martin, *Chemins qui ne menent nulle part*, París, Gallimard, 1962.

lución Industrial, comienza a hablarse de una separación entre las “bellas artes” y las “artes útiles” primero, y entre “arte” y “artesanía” después, hasta el punto en que la separación se hizo teóricamente completa.

¿Cómo se generó este proceso de disociación?

Creemos que no hubo tal disociación, sino que surgieron nuevas inventivas humanas hasta entonces desconocidas, en las que la ciencia moderna y su correlato lógico, la aplicación concreta y práctica de sus principios, emergieron al mundo histórico para revolucionar el pensamiento y la praxis humanas. Ahora bien, como era preciso acuñar un nuevo término para estos resultados provenientes del esfuerzo científico del hombre, se convino en designar con el nombre de “técnica” a la aplicación práctica de los descubrimientos científicos y, por una falta de perspectiva histórica, la antigua *tekné* griega pasó a identificarse con la técnica que acababa de nacer, olvidándose completamente el origen y el sentido del término clásico. El hombre moderno en su incapacidad de acuñar un nuevo vocablo, transfirió a su universo, a su contexto cultural, a su visión del mundo, un término que ahora perdía toda su rica consistencia.

El hombre moderno estableció una distancia sideral entre la “*tekné*” y la “técnica” puesto que la primera nada tiene que ver con ésta; la técnica no es otra cosa que el procedimiento con que el científico domina la naturaleza a fin de organizar su existencia para eximirse de sus necesidades. La técnica actúa pues como un poder, cuyo modo de acción en relación con el fin es extrínseco. Y el avance espectacular de la técnica llega a su límite con la invención de la máquina cuyo trabajo produce automáticamente lo que antes era el fruto del trabajo humano directo. Como vemos, la técnica es otra cosa muy distinta a la *tekné* griega: se produjo así una verdadera ruptura histórica, como muy bien lo ha denunciado K. Jaspers ¹.

Ahora bien, el artista contemporáneo se ha sentido poderosamente atraído por este imán que ha ido construyendo una sociedad tecnológica dirigida por tecnócratas. Es notoria la correspondencia que existe entre el arte actual con las nuevas concepciones físicas, matemáticas y astronómicas, que demuestran la intensidad con la cual el arte de nuestro tiempo participa de las nociones cósmicas del hombre de ciencias. Todo esto no sería grave, puesto que el artista es tributario de la historia cultural de su época y ésta influye en su obra, sea directa o indirectamente. Lo grave es que el artista trata de expresarlas recurriendo a una técnica que subordina cada vez más su universo interior a los conocimientos técnicos más importantes de la ciencia actual.

Pero —como ya lo dijimos— la técnica actúa como un poder: es hacer y disponer, no crear y desarrollarse. Como lo señala M. Duffrene el fin perseguido por quien especula es el de fijar una noción, es decir, un poder y un

¹ Jaspers, Karl, *Origen y meta de la Historia*, Madrid, Selecta, 3ª edición, 1965.

instrumento de poder. Sin embargo, el arte no nos da ningún poder: él rehúsa todo lo que es objeto determinado y dominado.

Si las ciencias modernas ofrecen al artista las conclusiones de su investigación y las aplicaciones técnicas posibles, ellas deben hacerlo siempre como medios para el arte y nunca como fines; de lo contrario, sería ubicar al arte al servicio de las ciencias o de la técnica. Cuántas veces han constatado los escultores constructivistas, por ejemplo, que el mecanismo que hacía girar sus construcciones era insuficiente, justamente porque él era mecánico y no podía producir más que una repetición monótona. En el fondo, es el ojo quien cumple a la vez, en la escultura, la operación del espacio y del tiempo y él se manifiesta como medio más eficaz porque es humano.

Esta insuficiencia que manifiestan los objetos técnicos solicitados por el artista se explica además, porque el objeto técnico —la máquina— es esencialmente objeto, es decir, distinto de nuestro mundo personal, extraño a lo humano. No es como el instrumento artesanal del artista, la prolongación de la mano y del gesto, no forma parte del ser-bajo-la mano, de esa especie de halo que nos rodea y que prolonga nuestro ser.

Por el arte aprendemos que la verdadera técnica —la *tekné*— se burla de la técnica. El saber-hacer del artista importa tanto más si él quiere que la “epifanía de la expresión” constituya el modo de aparición y de existencia de la obra de arte. A partir de esta premisa aceptamos que el objeto técnico pueda ser para el artista la ocasión de una obra, y prueba de ello la dan numerosos artistas contemporáneos que han apreciado que la máquina, a pesar de ser objeto, no es un objeto cualquiera, sino que es el testimonio de una civilización, de un modo de vida, de una concepción del hombre y del mundo. Así el objeto técnico será aprehendido entonces como una expresión de la forma humana, cargado de significación.

El Bauhaus ha sido, en este sentido, una experiencia realmente importante: su pretensión era unir en una síntesis universal las dos pulsiones opuestas que orientan nuestra sociedad, a saber, el predominio de la técnica por una parte, y por otra, la búsqueda de valores expresivos que la humanicen. Es la búsqueda de esta síntesis la que ha constituido sin duda, lo esencial de su aporte.

El arte implica siempre una técnica o más exactamente una artesanía, cuyo objetivo invariable es sugerir y recrear un mundo por la utilización y la liberación a la vez, de los medios que originariamente sirven a la vida de adaptación. De tal manera que la técnica artística no tiene relación alguna con un fin que sea extrínseco a la creación.

Hay en el arte un aspecto técnico de subestructura que se refiere al manejo de la materia en cada arte: por ejemplo, la preparación de los colores y de las telas y la técnica de los barnices en pintura; el tratamiento de la arcilla y el uso de herramientas para tallar, cincelar, y pulir el mármol o la

piedra en escultura; la aplicación de los conocimientos anatómicos en la danza; la aplicación del sonido y la luz en el cine, etc.

Hay también en el arte, una parte técnica de "construcción" que concierne no al manejo de la materia, sino a convertirla en formas artísticas, cualquiera que sea la manera en que la logre y que el artista tiene por objeto expresar: la perspectiva, la armonía de las líneas, de los colores, de los volúmenes, etc.

A primera vista, pareciera que el arte se redujera a este conjunto de procedimientos; sin embargo, estas técnicas están en íntima relación con el propósito creativo del artista que es el fin invariable y no simplemente en el carácter de meros procedimientos que bien podrían tener aplicaciones extra-artísticas. Tan esencial es la conjunción del quehacer creativo con una técnica determinada que, cualquiera modificación del material sensible con el propósito de adaptarlo a un uso nuevo constituye una evolución que implica una reflexión sobre un fin invariable y sus medios renovables, dando así nacimiento a nuevas formas artísticas que están íntimamente ligadas a una nueva factura técnica.

La técnica del artista no reduce la materia a ser sólo un simple soporte que pudiera desvalorizarse como consecuencia del acto creativo; tampoco el artista la enmascara para lograr que sólo sea apreciada en función de su utilidad, como ocurre con la máquina.

El artista nos hace descubrir la materia en tanto que presencia: entre la piedra de la cantera y la que el escultor ha tallado, la gran diferencia está en que la primera nos habla el lenguaje de la naturaleza y la segunda el del hombre. Ahora bien, el primero es hermético para nosotros; en cambio, la obra de arte nos asegura que el artista es capaz de transformar el lenguaje "cerrado" de la materia en lenguaje "abierto" o, más exactamente, de convertir los sonidos sordos y vagos de la naturaleza en un lenguaje humano. De ahí que el artista no trata la materia ni en forma indiferente ni tiránicamente. Para que el verbo prenda en ella, hay que empezar por respetarla. Así entonces la materia con la cual el artista trabaja no es ya un simple instrumento, no es ya un medio: la actividad de ejecución está incorporada al acto creativo de manera tal, que el resultado es una manifestación, una revelación del ser que nos une al mundo y a nuestros semejantes.

El artista, mediante su técnica, respeta la naturaleza aunque modificándola según su propósito creativo logrando una relación esencial y armoniosa. Difícil resulta entonces trazar una frontera unívoca entre arte y técnica, puesto que ambos forman una unidad: *tekné*.

La aparición de la técnica moderna ha querido romper esta armonía, esta íntima asociación, tratando de atraer el arte hacia sus dominios, porque quiere un artista subordinado, que le rinda culto, que sea una mano especializada, alejada, y no parte esencial de su ser integral: mano que deje de

ser —para emplear una frase de M. Merleau-Ponty— “la prolongación del cuerpo como expresión”¹.

Segunda Parte: *Arte y educación*

¿Cómo conciliar en un mundo que se mecaniza cada vez más, como consecuencia de la técnica moderna, que ha organizado una civilización maquinista donde por la lógica y la progresión del espíritu mecanicista todo se uniformiza, cómo compatibilizar —reiteramos— esta situación con la experiencia del arte que pone en tela de juicio el razonamiento estandarizado?

La respuesta a esta interrogante nos parece de la mayor importancia. Antes de resolverla, situémonos en el marco cultural de nuestro tiempo, a fin de establecer ciertas coordenadas generales que nos orientan en la problemática que planteamos.

Es indudable que el mundo actual exige para su progreso la especialización y como ya lo veíamos, el arte ha sido en parte avasallado por esta exigencia: la creación artística se ha transformado cada vez más en una especialidad. La mayoría se conforma con la contemplación de sus resultados. De ahí la separación entre los especialistas, es decir, los artistas y el público, es decir, los consumidores pasivos. Esta oposición se acentúa debido a una evolución en el plano social que valoriza la técnica en detrimento de la iniciativa artesanal.

Pero el arte es un dominio de la vida social que no aspira al conformismo y no se somete a directivas. El arte deja de ser creación desde el momento mismo que acepta una misión que desvíe al artista de su fidelidad consigo mismo. Así entonces el individuo no conformista —que no tiene por qué ser necesariamente el artista—, que se obstina en preferir su propio modo de expresión en vez del empleo del lenguaje cultural colectivo, institucionalizado y convencionalizado, se sitúa al margen de la sociedad. Pero como debe subsistir y, al mismo tiempo, proseguir su camino personal, se ve forzado en ser especialista, es decir, artista. En otras palabras, se transforma en un personaje equívoco, pero valorizado según su éxito que es medido de acuerdo a valores esencialmente técnicos y comerciales, o sea, ajenos a la creación misma.

De esta manera la evaluación del arte en la perspectiva de su eventual utilización, lo reduce a una función subalterna, aplicada. El hecho de que la sociedad tenga necesidades prácticas no justifica en sí la relegación de la creación artística al dominio muy reducido de lo utilitario. Nos encontramos en presencia de uno de los signos distintivos de la sociedad actual que reposa

¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Cap. VI, *Le corps comme expression et la parole*. Paris, Gallimard, 1945. *Ibid*: *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

sobre una colusión entre tecnicismos y posesión: la obra de arte como mercancía.

Se ha modificado nuestra situación en relación con los objetos que nos rodean; la producción industrial ha afectado simultáneamente nuestro concepto y nuestra experiencia del arte. Se llega a hacer de la calidad no ya una cuestión de valor, sino de precio. He aquí el hábito de referirlo todo al criterio universal que es hoy el dinero. Nada más cómodo, tanto para el productor como para el consumidor; al primero le basta un doble recurso: introducir en el objeto una materia costosa (a fin de que el precio quede fuera de discusión) y añadir al aspecto del objeto corriente un efecto que sea atractivo. En cuanto al consumidor, le basta con el sentimiento de "tenerlo todo por su dinero" y de poseer "algo que no se ve en cualquier parte".

Frente a esta situación parece difícil que el arte pueda dar una respuesta medianamente positiva, pues ¿cómo hacer del arte un medio educativo en un universo como el nuestro que conoce una aceleración técnica sin precedentes?

El problema resulta más agobiante aun si consideramos que los sistemas educativos están basados en los imperativos de la sociedad y el objetivo principal de la sociedad industrial y de las que aspiran a serlo es la producción masiva de bienes y riquezas. Consecuentemente, toda la educación estará ordenada para lograr la incorporación del individuo en este sistema de producción. Ahora bien, la presión del sistema es de tal magnitud que va socavando todo proceso cultural que no sea acumulativo (que no es el caso del arte) y consolidando los procesos acumulativos (economía, ciencia, técnica) sobre los cuales se funda la sociedad contemporánea.

Los fines de la sociedad actual están, pues, determinados cada vez más por la finalidad misma de los procesos acumulativos de la sociedad: crecimiento económico y desarrollo tecnológico. En estas circunstancias, los agentes educativos tienden a la formación de un hombre adaptado que produzca y que consuma tal como la sociedad se lo exige.

Asistimos a un operacionalismo intenso del hombre y de la cultura, como igualmente asistimos también a la muerte de los símbolos que son reemplazados por las señales. De aquí nos surgen nuevas interrogantes: ¿cómo reinsertar los signos y los significados en una cultura que ha llegado a ser un subproducto del sistema tecnológico? ¿Cómo lograr resemantizar nuestro universo?

Algunos sociólogos han trazado un cuadro proyectado hacia las sociedades postindustrializadas en los cuales se logrará seguramente una situación material cada vez más confortable, pero donde el individuo no tendrá virtualmente ningún fin para su existencia. Sostienen que en esta sociedad postindustrial, se establecerá un conjunto de espectáculos para espectadores pasivos que suministrarán el opio a una masa desprovista de todo objetivo.

Todos estos imperativos han hecho estragos en la misma enseñanza artística de tal forma que la adaptación al proceso educativo artístico está también en directa relación con las demandas culturales preestablecidas por la sociedad que alejan a la persona de su propia iniciativa, para insertarlo en el contexto de la cultura colectiva, reemplazando la expresión individual por la comunicación codificada del grupo social.

Se produce así una distorsión en la enseñanza artística que conduce a un olvido sistemático de la actividad creadora. En vez de resemantizar nuestro universo mediante el empleo de expresiones verbales y no verbales auténticamente creadoras, que permitan llenar las lagunas de los medios de expresión apropiados a las necesidades interiores, se tiende, en cambio, a estimular un tecnicismo que lejos de reforzar la sensibilidad, la debilita más aún. Nos encontramos entonces, por una parte, con una falsa noción del arte que es considerado como una especialidad unida directamente a dones raros y, por otra parte, con una concepción de la enseñanza artística como especialidad profesional y no como parte integral de la educación, todo lo cual no hace más que ahondar el abismo.

La limitación *a priori* del arte en tanto que fenómeno extraordinario, es consecuencia de nuestra falta de perspectiva en la búsqueda de una visión auténticamente integral del hombre. Originariamente, el artista era como cualquier hombre y nadie lo consideraba como un ser excepcional al cual había que rendir culto, tal vez porque era capaz de prolongarse en sus obras. Hoy, en cambio, es un genio y esto porque el artista, minoría social, sigue siendo fiel al saber-hacer de la *tekné*. En cambio, para nosotros, lo que ellos hacen nos parece "genial", realizado por un ser privilegiado. En el fondo hemos perdido la capacidad de "artesano" el mundo y dejamos que la técnica moderna lo haga por nosotros: las múltiples formas de la máquina moderna hacen nuestro trabajo.

Por el contrario, el artista no ha dejado que las máquinas lo dominen, porque él aun no disocia la creatividad de la técnica. Nosotros no somos ya creativos porque esta tarea tan humana implica esfuerzo y sacrificio y preferimos que sea la técnica la que nos ofrezca todas las cosas hechas. Sólo el artista parece encontrar en su propio ser la manera de revelar un mundo humano y así el poeta, el dramaturgo, el novelista, el pintor, el escultor, el arquitecto, el músico, el cineasta auténticos, son capaces de prolongar en sus obras el gesto primordial, la palabra inédita, que hace que las obras por ellos creadas sean expresivas del ser profundo del hombre.

Toda la problemática aquí planteada parecería, a primera vista, alejada de nuestro contexto nacional y corresponde sólo a otras latitudes, pero no es así; nuestro país y nuestra sociedad se encaminan lenta pero seguramente a la estructuración de una sociedad industrial, con las mismas características que hemos descrito si no se toman las medidas conducentes a modificar substan-

cialmente los aspectos negativos que hemos enunciado. Para ello es absolutamente preciso romper con los modelos y esquemas de esa sociedad "ideal" que, a la distancia, nos deslumbra y nos hace creer que la sociedad industrial es la panacea.

Hemos sido durante una larga trayectoria histórica tributarios de valores y esquemas de vida ajenos a nuestra propia realidad nacional y aun seguimos menospreciando y subestimando nuestras propias fuerzas creativas y nuestra capacidad imaginativa, imitando formas y estilos de vida inauténticos para nuestra realidad, que han contribuido al conformismo y al letargo intelectual y artístico, en vez de dirigirnos audazmente hacia el desarrollo de una dinámica creativa propia.

Pensamos que nuestra educación debe orientarse y dirigirse hacia la formación de un hombre normativo, es decir, un hombre que sea capaz de crear y de asumir valores y normas. Al hombre-dirigido de la sociedad contemporánea, debe sucederlo el hombre autónomo, que sea capaz de fundar su conducta y su personalidad hacia valores que sepa crear y asumir.

Si cultura significa relación con el mundo exterior, es absolutamente necesario equipar al hombre para que pueda entrar verdaderamente en relación con el mundo, no sólo a través de la comunicación por medio del lenguaje, sino a través de todos sus sentidos y a través de todos los modos de conocimiento.

Se trata de llegar a una cultura abierta que rompa con los límites impuestos por una cultura tradicional elitista basada en una función cuantitativa del conocimiento que tiende, a todos los niveles, a la búsqueda de funciones muy especializadas y parceladas.

Nos parece que la educación por el arte tiene aquí una indudable posibilidad de contribuir al establecimiento de un sistema educativo cuya función sea formar hombres que puedan encontrar un sentido a sus vidas y, a la vez, contribuir a crear una cultura verdaderamente integral.

Como ya lo hemos reiterado, el arte es indisociable de la técnica y así el artista-artesano poseía desde los orígenes, en cierta manera, un pensamiento abierto, un modo de saber, que se proyectaba a la obra creada confiriéndole un sentido inédito y haciendo de ella, consecuentemente, una totalidad abierta. Pues bien, este pensamiento abierto se fue retrotrayendo gradualmente por la muerte de los símbolos, para concluir en el espíritu experimental de la ciencia y de la técnica modernas. Siguiendo en estas reflexiones las vías trazadas por la Fenomenología, podemos decir que el pensamiento moderno se separó de la experiencia original para poder asegurarse la dominación. Ha transformado la experiencia vivida en objeto o en contenido de la experiencia, de tal manera que se ha colocado frente a un mundo-espectáculo en el cual nosotros no somos más que sujetos observadores desarraigados.

A la coexistencia y a la familiaridad han sucedido el espectáculo y la imagen que preceden y preparan la dominación. El sujeto que no es nada, que no está nunca implicado en el juego, quiere tener consistencia de alguna manera y como necesariamente tiene que buscar su consistencia en la realidad, la manipula, la organiza, la domina. Concretamente para el racionalismo y para el hombre moderno que es, a la vez, autor y producto, el ser humano no es el mismo que en la constitución de la ciencia y sus aplicaciones a través de la técnica. Por lo tanto la realidad-espectáculo no es más que el medio para el sujeto de afirmarse en el ejercicio de un poder omnímodo. Ha construido un mundo en el cual tendemos a ser amos absolutos, pero pagando el precio de un desarraigo que se agrava cada vez más.

Podría pensarse que hay aquí una condenación radical a la civilización contemporánea, que parece haber establecido un modo de vida y una concepción de la vida profundamente inauténticos, pero no es así. Es indudable que el saber científico constituye una explicación verdadera de la realidad, pero según una cierta dimensión. Un saber científico y una actitud pragmática técnica no son una negación de la misión y del sentido que el hombre debe realizar en su existencia. El problema reside en que se haga de ellos el único acceso posible a la realidad y pretendan revelarle exhaustiva y auténticamente. En esta situación, no hay coexistencia y reencuentro con el mundo. El pensamiento se ha cerrado y ha proyectado una imagen estrecha y limitada del mundo, que si bien se relaciona con la realidad, no es auténtica revelación de ella, puesto que es una dimensión abstracta de la realidad vivida.

La ciencia moderna que se nutre de los signos como la técnica de las señales, han hecho desaparecer progresivamente los símbolos de los que se nutre el arte, y como éste es esencialmente un mundo abierto, es capaz de restituir la coexistencia, la familiaridad y el reencuentro del mundo consigo mismo, con los otros y con el mundo, porque la obra de arte hace un llamado a nuestra experiencia vivida, a la experiencia de los demás y en definitiva, a la experiencia humana vivida en su conjunto. El arte, siendo una creación individual, es también un hecho social: es factor de integración del hombre al hombre, del hombre a la sociedad, del hombre al mundo. Desde el momento en que la obra de arte aparece en su unicidad, polariza la experiencia y la participación, sin las cuales no puede revelarse tal cual en su acto único de apertura.

Si nuestra sociedad tiende a codificar los valores en un sistema que trata de hacerlos estables, el arte por el contrario, nunca queda absorbido por los códigos porque es siempre libertad y trata de asumir permanentemente lo nuevo. Como bien lo señala M. Merleau-Ponty, la obra de arte constituye un riesgo, pues el artista crea su obra sin saber si ella será algo más que un grito; su sentido no tiene garantía. Esta ausencia de garantía hace que la obra de arte sea siempre un riesgo y jamás se constituya en un mundo do-

minado y perfectamente avalado. Y ¿qué más riesgo que la obra de arte contemporánea? Sin apoyo prefijado, sin códigos estables, sin resultados pre-
visibles, la obra contemporánea implica un consentimiento al riesgo, un consentimiento a lo imprevisible, un consentimiento a la imperfección; en suma, un consentimiento y un reconocimiento de la radical indigencia de la naturaleza humana.

Consideramos que la educación por el arte es un camino o una vía hacia la movilidad y la apertura, pues a diferencia de una educación tradicional que se contenta con la transmisión y la aceptación pasiva de un saber o de un ideal ya elaborado, el arte implica una disposición activa a través de la cual el sujeto, al recrear la obra, la conquista para sí.

La educación por el arte y su correlato fundamental, la experiencia artística, tienen efectos fundamentales, entre los cuales destacamos el desarrollo de la creatividad y la recreatividad. Tanto la capacidad creativa como la recreación de la obra, ponen en evidencia la necesidad de una cierta mutación que permita al hombre pasar del estado de hombre-masa al de persona, creando el mundo como artista o recreando el mundo como espectador activo.

El arte es un acceso hacia una pedagogía abierta, es decir, hacia una pedagogía que abra al hombre un horizonte frente a su estrechez existencial, encerrado en los marcos de una sociedad y una cultura que lo desarraigan de su condición humana.

