

ACERCA DE LA NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE

Freddy Sosa

Salvo el arte, la mística, la ética, y la limitada serie de sus sinónimos, el mundo, incluida la metafísica, es conceptual. La metafísica es esa pasión por abordar desde el discurso conceptual lo que en definitiva es inabordable mediante conceptos, es conceptual, de modo que, contra lo que pensaba Nietzsche, el arte no puede ser una actividad metafísica porque la metafísica es conceptual y el arte no. La obra de arte no es comensurable con el pensamiento conceptual, y esto nos conduce y nos obliga al silencio. No a un silencio absoluto, desde luego. Nos obliga a un silencio conceptual. El esfuerzo por romper ese silencio no es una pasión inútil sino, todo lo contrario, una pasión muy fructífera; no porque empuje el límite entre lo decible y lo inefable cada vez más allá sino porque nos permite descubrir que, entre lo que se puede decir y lo que no, hay un espacio del lado de lo expresable que permanece oscuro pudiendo estar un poco más iluminado, incluso si no movemos con ello para nada el límite de lo indecible. Esto último justifica los esfuerzos por hablar de arte sin arte, esto es, por usar el lenguaje para acercarse a la obra de arte sin pretender con ello hacer poesía. Admitida esta inconmensurabilidad, y sentado que nos movemos dentro de lo decible, el siguiente paso puede ser evitar el absurdo de señalar una inconmensurabilidad fuera del mundo.

Si la inconmensurabilidad fuera ajena al mundo no podríamos tener noticias de una trascendencia tal y nos sería enteramente indiferente. ¿Por qué la obra de arte tiene sentido para nosotros siendo, como es, inconmensurable? El hecho incontestable de que existe un objeto en el mundo que nos separa del mundo y que nos proporciona un gozo no sensitivo indica que aquello a lo que va dirigido tal hecho, que de entrada podemos colocar en el objeto mismo o exterior a él, no nos puede ser indiferente y ha de haber, por tanto, una esfera que manteniendo la inconmensurabilidad enmarque obra y mundo. El nombre que le demos a esa esfera no es tan importante como la constatación de que, en pura lógica conceptual, esa esfera debe existir o no habría experiencia estética. Una vez puestos a darle un nombre, el mismo concepto de *mundo* nos resulta adecuado. Por una parte no es ajeno al problema que soluciona, y por otra no se opone a la afirmación de que aquella esfera común es la razón. Abre la posibilidad de que el límite no sea la razón sino el concepto y de que lo trascendente no sea lo ajeno a este mundo sino lo aconceptual. En suma, permite admitir la existencia de una racionalidad aconceptual.

No hay nada, así, fuera del mundo. Todo lo que tiene sentido está dentro del mundo. Y si apareciera algo con sentido y nos pareciera que queda fuera del mundo sólo tendríamos que ensanchar los límites del concepto mundo, aun cuando con ello no convirtamos en decible lo inefable. Así visto, lo trascendente queda también dentro del mundo: es lo inefable. Lo trascendente es lo aconceptual. Podemos nombrar lógicamente lo inefable mediante el concepto *mundo* sin haber convertido ontológicamente lo inexpresable en lo nombrable.

El concepto es el acto por el cual el pensamiento reúne en una unidad informática pertinente a una multiplicidad que, por otra parte, no tendría sentido para el sujeto sin esa reunión. Dado que hay también un orden conceptual en el mundo, fuera del pensamiento, el concepto es el punto de encuentro entre la construcción de unidades ontológicas del mundo y la construcción de unidades del pensamiento, y su naturaleza es la naturaleza del límite. La diferencia entre la razón conceptual y la no conceptual está, pues, en la naturaleza del concepto: aquello a lo que llamamos "*el sentido del mundo*" es el devenir, cuyas leyes son las leyes de la lógica, y el concepto es la unidad de lo que deviene. Lo aconceptual es, por consiguiente, la lógica de lo que no deviene: lo impensable. En esto radica la dificultad de definir en un sentido holístico conceptos como mundo, razón o conocimiento sin incurrir en tautologías lógicas: se trata de conceptos que incluyen lo aconceptual.

Sabemos que existen un mundo trascendente, una razón indevenida o un conocimiento aconceptual, pero ¿mediante qué conceptos los definimos? Podemos reunir lo inefable en el concepto de inefabilidad e identificarlo con lo trascendente, pero definir tales conceptos por su pertenencia o no a conjuntos mayores es imposible porque si tales conjuntos mayores existieran serían los mismos que intentamos definir. Ontológicamente es notoriamente absurdo que el conjunto de todos los conjuntos pueda pertenecer a sí mismo, aunque tal absurdo sea formulable desde un punto de vista lógico. ¿Convierte esta aconceptualidad de la definición en sin sentido ese *sabemos*? La respuesta es no. La experiencia aconceptual de ese *sabemos* -el acontecer de lo que no deviene- es la experiencia mística, ética o estética: un acontecer fuera del tiempo.

El presente es el pasado en acto: la actualización del devenir. Todo lo que ocurre lo hace desde lo que ya ocurrió; y ya nunca volverá a ocurrir. No somos el pasado que seremos, como poéticamente escribió Borges, sino que nunca seremos el pasado que somos. El futuro puede tener una lógica -su mayor o menor predictibilidad- pero no una ontología en tanto que no hay ontología de lo que no ha ocurrido. La condición del *a priori* es su logicidad; no hay, o no podemos pensarlos, *a priori* ontológicos. La naturaleza (lógica) de lo aconceptual es ontológica; de modo que aquello que muestra la obra de arte es una razón que ya ocurrió al mismo tiempo que ocurre: una razón indevenida.

El mundo decible es, visto en su conjunto, esto es, visto conceptualmente, el devenir, y el devenir es el despliegue de cada ser hacia sí mismo. El mundo inefable no es inefable porque no sea susceptible de ser reunido en conceptos, sino que no está reunido en conceptos porque no hay un despliegue de *cada ser individual* hacia sí mismo de tal forma que haya un devenir. Es la ausencia de devenir lo que determina la ausencia de concepto. El concepto lógico, la unidad de lo múltiple, es la construcción del concepto ontológico (este caballo, este árbol), la sustancia

primera de Aristóteles. Cuando falta el devenir es el concepto ontológico del 'cada-ser' lo que falta, pero no el ser. La convocatoria de un regreso hacia el no-devenir, hacia un concepto ontológico indevenido, es lo que denominamos experiencia estética. Por ello se anula en ella el tiempo, y en esa anulación se niega el 'cada-ser', el 'yo' de quien acciona esa experiencia. Esto significa que, lo mismo que conservamos atavismos genéticos de un pasado que sigue existiendo en presente, conservamos en la razón conceptual un fundamento racional indevenido al que convoca la obra de arte.

Un regreso tal sólo puede ser terrible y gozoso. La experiencia estética, la experiencia ética y la experiencia mística, cuando no son un discurso sobre ellas mismas sino ellas mismas, coinciden en la ab-negación del sujeto en esa convocatoria. Las diferencias entre una experiencia y otra no ocurren más allá del límite sino en el devenir. Todas aparecen en el devenir como indevenidas ("*son lo mismo*"), pero la estética incluye la existencia del objeto, de modo que una experiencia mística en torno a un objeto es una experiencia estética. La evidencia de que el objeto estético es muestra de una convocatoria es que el objeto estético es una convocatoria, una invitación a un juego sin relación con el mundo, un emplazamiento a nada. La obra de arte es una convocatoria que no se refiere a nada que no sea esa convocatoria. Una invitación a un banquete cuyo contenido es la invitación misma. No se refiere, por lo tanto, a nada que exista en lo que el mundo tiene de conceptual y sí a lo que el mundo pueda tener de ontológicamente indevenido. Lo que hace ontológica esa convocatoria lo decimos cuando decimos que se trata de una experiencia.

¿Qué muestra la obra de arte, esto es, qué *sabemos* acerca de lo indecible?

No poco: no se ajusta a concepto, es racional, es un conocimiento, incursiona mediante el objeto en el devenir sin perder en ello su no devenir, ocurre en el pasado, no admite el ser particular del artista o del espectador como una individualidad (ser en relación a un medio) sino como una totalidad indiferenciada. Sabemos, además, que no es el ser de Meliso, el Dios de Espinoza, el absoluto de Hölderlin, el absoluto de Schelling o el vacío tautológico de las identidades analíticas que propone Kosuth. Sabemos que no es un absoluto lógico, una predicción inductiva o intuitiva, sino un pasado ontológico. El absoluto de la obra de arte (sea lo que sea aquello que el término, además de lo que sabemos, implique: por ejemplo la pluralidad o la unidad, su desocultamiento o su encubrimiento), es, en cambio, un absoluto ontológico: es la *mimesis* de Adorno situada fuera del devenir.

Conceptualizamos un mundo que deviene en conceptos. El mundo conceptual de la lógica surge cuando la razón deviene. Ese árbol no es un sujeto absoluto, como la obra de arte, sino un sujeto en devenir. La obra de arte es un sujeto sin devenir. Su modo de ser es dirigirse a ella misma. Esto explica la relación entre lo bello natural y lo bello artístico. Lo bello artístico es lo bello natural sin devenir. Lo bello natural, por consiguiente, es también una convocatoria de un absoluto indevenido.

Si la verdad es el ser, la belleza es la verdad sin conceptos. Si decimos que en ese absoluto lo estético pertenece a lo místico, o lo contrario, el término *pertenece* lo conceptualiza y lo pone de este lado del mundo. El gozo de la mística no se diferencia del placer estético frente al objeto ontológico. Sin dejar de ser inconmensurable, la obra de arte es de una ontología gradual. Pero lo gradual no es la ontología de la obra de arte sino el poder de convocatoria de ese absoluto. ¿Quién pontifica ese absoluto? Como pensaba Schelling, el artista. ¿Y en qué reside la singularidad del artista? La respuesta puede ser la misma a la pregunta ¿por qué los animales no hacen obras de arte? Para un animal eludir el devenir es eludir su relación con él: es dejar radicalmente de pertenecer al devenir. Un animal que pudiera eludir el orden conceptual del devenir y convocar objetualmente desde el devenir un absoluto ontológico sería potencialmente artista y podría, eventualmente, hacer obras de arte. La instalación inconmensurable de una razón ontológica sin devenir en el devenir de la razón constituye una obra de arte. La obra de arte -inconmensurable y trascendente sin estar fuera del mundo- es el absoluto convocado y al mismo tiempo esa convocatoria.

La obra de arte apunta a un absoluto, pero el absoluto que la obra de arte convoca no es un absoluto lógico -al modo de la idea platónica, del ser aristotélico o del Dios de Schelling- sino ontológico en tanto que posee un ser aconceptual, el mismo de la obra, no determinado por su propia unidad y ajeno por tanto al problema de la inserción de lo uno en lo mucho. La obra es conato de ser del absoluto en el devenir. Si deviniera sería un producto natural, como un árbol o un ave, y este producto natural, lo mismo que la obra de arte, también convocaría el ser de lo absoluto con mayor o menor fuerza, como de hecho hacen el árbol o el pájaro. Es en ese punto de encuentro original donde coinciden lo bello artístico y lo bello natural. Lo mismo que no discutimos si el árbol necesita necesariamente del espectador para existir, cuando se cierran las puertas del museo sigue habiendo dentro obras de arte. Sólo que en su singular modo de existir, sin devenir y sin relación con el mundo, cada una nada sabe de ni del entorno ni de la obra que está a su lado. Un portabotellas puede ser una obra de arte no porque el artista o el *artworld* lo haya decidido así, sino porque la subjetividad del portabotellas coincide con la del artista en un punto de encuentro que no es el devenir. Es inútil, pues, entrar al museo para aquel que antes de entrar no haya sido llamado por los colores de los carteles de entrada, de las formas del edificio, de los colores de la calle, de los dibujos hechos con tiza en la calle frente a las puertas del museo, del verde de los árboles contra el azul del cielo. No es tocado por mucho quien no es tocado por poco. La condición de obra -la subjetividad de los objetos no naturales- ocurre con una fuerza especial en los museos, pero no deja de acontecer también en el diseño de las sillas, en el lenguaje cotidiano, en la diagramación de los diarios y en las formas de los vestidos de las personas. Aunque en la obra haya conceptos: rojos, cielos, mujeres o tristezas, el orden de la obra no es un orden en relación al mundo. El orden de la obra, que es un orden en relación al ser de la razón en su mismidad, es precisamente lo que muestra la onticidad -y la escasa logicidad- de ese absoluto.

LOS VALORES DE LA OBRA DE ARTE

Enrique Viloria Vera

Todo necio confunde valor y precio.

Antonio Machado

La conmoción que produce una obra de arte no es única ni mucho menos unidimensional; la misma es un hecho plural de impactos innegables en diferentes dominios del quehacer humano; es por encima de todo un hecho plástico que tiene, sin embargo, repercusiones inevitables en lo social, y sobre todo, en lo económico. Indefectiblemente, la obra de arte plantea en quien la crea, vende, contempla o adquiere, una necesidad de valoración y comprensión, de interpretación, de significado, más allá incluso de las razones – a veces inexistentes – que puedan o no habitar en la intención del propio artista.

Esta humana búsqueda de explicaciones, de interpretaciones y significados, lleva a muchas personas a una muy comprensible confusión entre valor y precio. Recordemos, en este sentido, las conocidas y pícaras anécdotas de Pablo Picasso cuando fue consultado, en momentos distintos de su vida y de su creación plástica, acerca del sentido, del significado de sus obras plásticas. Muy joven, en el ahora muy reputado *Bateau Lavoire* en *Montmartre*, tolerante, coqueto, seductor y entusiasta, al ser interrogado por una fresca y atractiva mademoiselle acerca del significado de una de sus recientes y descabelladas obras, le respondió: “*Ma belle, ¿ para qué quiere UD. entender el canto de un pájaro?* Décadas después, senil, intolerante y cascarrabias, al ser nuevamente consultado acerca del significado de uno de sus cuadros, esta vez por una dama ya no tan bella, fresca y agraciada, le respondió un tanto hastiado de la tantas veces repetida pregunta: “*Chère Madame, eso, eso significa un millón de francos*”.

En efecto, frecuentemente entre coleccionistas, galeristas y críticos de arte se emiten conceptos, en apariencia disímiles y contradictorios, acerca de cuál es el valor de una obra de arte. Los críticos, desde su perspectiva analítica, reivindican la exclusiva dimensión plástica; los galeristas, desde su punto de vista comercial, enfatizan su valor económico en el mercado, mientras que los coleccionistas se muestran orgullosos del reconocimiento social, expresado por amigos, familiares y allegados ante la posesión de la obra de un determinado artista.

En nuestro criterio, tanto el dicente epígrafe del poeta Machado como las irónicas respuestas del maestro Picasso, nos conducen a señalar que *la obra de arte tiene diversos valores*, en la misma medida en que es expresión de un conjunto de variables, de percepciones, que, lejos de divergir, deben integrarse en la consideración del valor final, teleológico, de la propia obra de arte,

A los fines de una mejor comprensión de esas facetas, aspectos o valoraciones reconciliables de una obra de arte, proponemos tres dimensiones que permiten aprehender y evaluar mejor los productos de la creación visual.

La dimensión plástica

La actual dimensión plástica de una obra de arte contemporánea, a diferencia de los criterios plásticos vigentes hasta las postrimerías del siglo XIX, se asienta ahora sobre su capacidad de innovación y conmoción, sobre su novedad y diferenciación, y no más en los exclusivos criterios de belleza formal, de acendrado realismo o naturalismo. En efecto, en la actualidad *una buena obra de arte* es aquella que por novedosa, aporta algo distinto, añade un valor en la evolución de la historia del arte, arte es como lo reconoce Janis Hendrickson: “... el permanente esfuerzo por amplificar los significados del arte”.

La novedosidad se erige así en criterio plástico contemporáneo, aunque debemos advertir que *no necesariamente todo lo nuevo es bueno*, como con buen criterio ya lo sostenía Karl Popper: “en filosofía como en arte, lo único importante es el contenido: en ningún caso la novedad.”

Las nuevas propuestas plásticas han llevado incluso a valorar tanto la simplicidad esquemática del minimalismo, lo deleznable y marginal del arte pobre, lo desechable y espurio del arte efímero, la obviedad y elementalidad de las instalaciones, el naturalismo a ultranza del *land art*, como, cada vez con más frecuencia, las propuestas plásticas realizadas con el auxilio de medios electrónicos o mecánicos: el video arte, el arte digitalizado en computadora, la fotografía tradicional o digital, ya que tal como lo asienta Víctor Vassarely: “no hay que temer a los medios que la técnica nos aporta; sólo podemos vivir en nuestra época.”

De esta forma, el podio y el caballete, el óleo, la acuarela y el pastel, el lienzo y el papel dibujado o grabado, el bronce, la madera y el barro quedaron para otros tiempos, al decir de los críticos contemporáneos y a la moda, aun cuando también es cada vez más cierto que la ausencia de emoción, el fastidio y la repetición de las nuevas expresiones vienen propiciando un renacer, una nueva aceptación de la pintura, el dibujo y la escultura tradicional.

En fin, esta valoración plástica está en cabeza y juicios de la crítica profesional y de las instituciones especializadas.

La aceptación en salones o bienales de arte de reconocida importancia, los premios y menciones recibidos, las exposiciones en museos de prestigio o en connotadas galerías de arte, la incorporación de la obra a museos o a colecciones públicas o privadas de alta significación, su ubicación en espacios cívicos o corporativos, los libros y comentarios escritos en periódicos y revistas especializadas acerca de la producción plástica de un artista, constituyen, sin dudas, *un índice, un indicador, y nunca un criterio seguro y suficiente*, acerca del valor plástico de la obra de un determinado creador plástico.

La dimensión económica

Si bien es innegable que el valor esencial, trascendente y definitivo de una obra de arte, a la larga, es el plástico, no por eso es posible dejar de reconocer que en la actual sociedad capitalista de consumo, la obra de arte es también un objeto comercial, *un valor de cambio*.

Una obra de arte, en nuestra economía mercantil, debe poder ser traducida en moneda, tener un precio, una cotización en ese incierto e imprevisible mercado del arte. Esta dimensión económica de la obra de arte está en manos de los galeristas comerciales, en la iniciativa y poder de venta de los llamados *marchands*, en la convocatoria y profesionalismo comercial de las grandes casas de subasta nacionales e internacionales, a ellos corresponde pues la génesis, el origen, la responsabilidad, de esta actual e inevitable valoración económica de la obra de arte.

Invariablemente, aunque no sea norma aplicable a rajatabla, detrás de cada buen artista encontramos un buen galerista, y más en nuestros días cuando la división del trabajo, el sentido de equipo, la profesionalización tanto de la creación plástica como de la comercialización de la obra de arte amerita, exige, de gentes conocedoras de su oficio. Ambos, tanto el artista como el galerista, pueden entonces, cada uno por su lado, concentrarse en sus disímiles oficios, sin las indebidas distracciones de su quehacer profesional y sin distorsión de sus respectivas vocaciones: creadora una, comercial la otra; cuando esta relación entre artista y galerista es de mutua y genuina colaboración, pueden, en consecuencia, erigirse en genuino binomio de mutuo valor añadido.

Sin embargo, como decía el poeta español Antonio Machado en el epígrafe: no se puede confundir valor y precio; aunque reconozcamos explícitamente el inevitable valor económico de una obra de arte, no debemos asimilar unívocamente valor y precio. Dicho de otra forma, *no necesariamente la obra de arte más cara es la mejor*.

La dimensión social

Por último, es conveniente también aceptar que una obra de arte, además de constituir un valor de cambio, posee igualmente *un valor de uso*. Buena parte, por no decir toda, de este tercer valor de la obra plástica está en manos de los coleccionistas, en la disposición del público, del ciudadano común para tenerla en sus hogares y oficinas, otorgándole un aprecio, una valoración, en este caso absolutamente social.

Este valor se expresa entonces en casas, jardines, paredes, pedestales, mesas, computadoras personales, en fin, en espacios reales o virtuales que los coleccionistas ponen, gustosos, a disposición de la obra del artista plástico de su preferencia, puesto que como acertadamente lo expresa Antonio Trevisan: “una obra que no encuentra eco es como un hombre desterrado.”

Una obra de arte se completa con el contacto con el espectador, con el dialogo con el público; amerita de ser explorada por ojos distintos a los de su creador, a los de los críticos y galeristas; de lo contrario, la obra corre el riesgo de no llegar a ser, de permanecer anónima, de sucumbir inacabada, inconclusa, por efecto de la perfección neurótica del artista, tal como le ocurrió al incesantemente trabajado, hecho y deshecho cuadro de Claude, el frustrado y suicida pintor francés, protagonista de la demoledora novela *La Obra* de Honorato de Balzac, aquel “...trabajador heroico, un apasionado observador con la cabeza atiborrada de ciencia un temperamento de pintor soberbiamente dotado...¡Y no deja nada!”. O expresado en palabras menos decimonónicas por el escritor argentino Julio Cortázar: “el artista quiere ser visto. Mejor dicho, quiere ver que lo vean.”

En fin, una obra de arte requiere, para salir del anonimato del *atelier*, del orgullo de quien la posee, de la pasión de su propietario; por ella - recordemos al personaje de *La Caída* de Albert Camus – puede el ser humano transformarse en asesino o en ladrón; se puede también morir o matar por poseerla o conservarla; igualmente se puede guardar por siempre, resguardándola del ojo ajeno y entrépito en un privilegiado y modesto closet, convirtiéndola en objeto de paranoica devoción, de ocultas y desquiciadas reverencias.

En todo caso, podemos afirmar que *la obra de arte más difundida entre los coleccionistas, la de mayor aceptación social, tampoco es necesariamente la mejor*.

En fin, podemos concluir que el valor de la obra de arte es múltiple e integral. La mejor obra es, inequívocamente, aquella capaz de trascender su inmanente valor plástico para reconciliarse con las otras dimensiones o variables analizadas, generando, por supuesto, conmociones, emociones y sorpresas permanentes traducidas en crecimiento, en aprendizaje, en aumento de la sensibilidad del ser humano que la transforma en objeto privilegiado de insoslayable apreciación.

TEORÍA Y FUNCIÓN DEL ARTE. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Concepto de arte

El arte es una noción abstracta, fruto del concepto del ser humano, de su obra y de la naturaleza. Sin embargo es atemporal, porque el observador de la obra de arte la interpreta según su sistema de valores.

Lo que llamamos arte ha evolucionado hasta tener exclusivamente un sentido estético. A Marcel Duchamp le importa poco haber producido la obra con sus propias manos, lo importante es que adquiere un nuevo pensamiento para el objeto: puede ser pensado como obra de arte.

Siempre ha habido en el arte una tensión entre realismo y abstracción. Pero en la medida que interpreta la realidad, sirve como espejo de la época, y como vehículo de denuncia y de transformación humana. La fotografía ha liberado al arte de su obsesión por la imitación.

No hay, pues, un concepto de arte universal, ni un lenguaje universal del arte, cada época y cada cultura tiene el suyo e interpreta las manifestaciones artísticas desde su punto de vista.

El arte para los egipcios

Para los egipcios el arte es la representación de la divinidad, los faraones la vida de ultratumba y el más allá.

El arte para los griegos y los romanos

Para los griegos el arte busca el hombre ideal, sin defectos, y los romanos el hombre real, el retrato, en el que se destacan las virtudes del hombre concreto. Se busca la perfección del cuerpo humano.

El arte para los cristianos

Para los cristianos el arte es la representación alegórica de la divinidad. Se puede sacrificar la representación fiel de la naturaleza hasta llegar a ser inexpresivo y estético.

En el arte románico se da la liberación del peso del tema. Posteriormente el arte comienza a preocuparse por la representación de la naturaleza cuando se empieza a ver en ella la obra de Dios. Es la época de Bizancio y la del gótico, pero sin abandonar su función didáctica y su expresividad, ni su intención de conmover.

El arte en el Renacimiento

En el Renacimiento el hombre recupera su protagonismo como primer objeto artístico. El hombre es la obra más perfecta de Dios. Se pinta la figura humana independientemente de lo que represente, virgen o cortesana, Apolo o Cristo. El tema interesa poco, pero sí lo bello frente a lo representativo.

En su última etapa, cuando está conseguidas todas las soluciones técnicas, se pinta a la manera de..., es el manierismo.

El arte en el Barroco

En el Barroco la figura humana se alza como objeto decisivo del arte, pero no en su forma idealizada, sino en cualquier aspecto, ya sea este bello o feo, sublime o cotidiano.

En su última etapa, el rococó, lleva al arte el triunfo de la pura estética y la belleza intrascendente.

El arte en el siglo XIX

Ante el arte rococó hay una reacción neoclásica, en la que se entiende el arte como un medio de educación, didáctico, al servicio del racionalismo estético y el espíritu crítico.

Como reacción aparece el romanticismo que trata los temas de su tiempo, y expone la concepción de la vida burguesa.

La revolución contemporánea

El impresionismo inicia el camino hacia la abstracción. Cada vez se da más importancia al color, a la forma, al paisaje y a las sensaciones que produce su combinación en la composición. El expresionismo apela a la intimidad y a la intuición.

En el siglo XX se producen las rupturas con el lenguaje artístico que ha venido siendo aceptado desde el arte clásico. Al espectador se le exige una nueva actitud ante la obra de arte.

El lenguaje del arte. La obra

El arte tradicional estaba obsesionado con la reproducción fiel de la realidad; pero la fotografía acabará con todo esto. Para que la pintura continúe teniendo sentido es necesario tratar de descubrir las leyes que rigen la comunicación por signos y figuras.

¿Porqué dos obras formalmente iguales una es inolvidable y se queda permanentemente en nuestra retina y la otra no? Kandinsky afirmará que por sus aspectos espirituales.

Cada uno ve cosas diferentes según las vivencias personales y el conocimiento del lenguaje codificado en esa obra. Se analizan la forma y el contenido, si es posible distinguirlos, el soporte, el color, el dibujo, el volumen, la perspectiva, el tema, la composición interna, etc.

La obra de arte es una estructura dinámica que necesita de la interpretación, de la interacción activa con el observador. La obra de arte es intencional. Esto implica una formación ideológica del artista y del observador.

Desde el punto de vista semántico se tiene en cuenta un haz temático primario, un haz temático convencional, un haz temático intrínseco y un haz temático sintagmático.

Cada época tiene unas normas estéticas en las que se reconoce. Son los estilos artísticos, sobre los que se estudia en la Historia del Arte.

¿QUÉ ES LO QUE HACE QUE UNA OBRA SEA OBRA DE ARTE?

Una de las grandes batallas que libran los artistas del siglo XX es ampliar las fronteras de lo que reconocemos como obra de arte hasta límites que incluso ponen en duda la idea misma de arte.

Hasta los primeros años del siglo XX las artes plásticas se manifestaban en la escultura, la pintura, o la gráfica. Para elaborar una "obra de arte" se recurría inevitablemente a materiales como el óleo, las tintas, los lápices, el temple, los pigmentos de colores, la piedra, el mármol, el bronce, la cerámica, las placas de metal o de madera. La "tradición" indicaba que el lenguaje del arte debía expresarse a través de técnicas y materiales con una trayectoria dentro de la enseñanza de la creación artística y aceptadas por los artistas y su público. Así, las innovaciones y cambios que reflejaban los estilos y corriente artísticas se realizaban dentro de los límites más o menos amplios que marcaban estas técnicas y materiales.

Pero una de las características esenciales del arte es la búsqueda constante de formas de expresión y llegó un momento en que se pensó que además de las técnicas y materiales que se habían usado durante siglos podían practicarse nuevas maneras de crear. Por supuesto que esta propuesta de que la pintura, la escultura y la gráfica no eran las únicas maneras de expresarse plásticamente causó una ruptura en el mundo del arte. El siglo XX ha visto el desarrollo de la idea de lo artístico llegar a tales extremos que hay quienes creen que con ello se anula al arte mismo.

Ahora se usan todo tipo de materiales que antes se despreciaban o ni se consideraban para construir obras artísticas, como basura, cebo de animales, flúidos humanos, plásticos, trozos de madera, plumas de gallina, lodo, cuero, clavos, electricidad, y todo lo que la imaginación permita. Además ya no se necesita tener una tela, una tabla o una placa para plasmar una imagen estética, ahora el paisaje mismo se acepta como soporte para el artista o el cuerpo humano. La permanencia del arte también se ha puesto en tela de juicio y las obras efímeras son comunes, sólo se conserva su recuerdo. Y en relación a los temas también ha habido una revolución, quizá ya no nos sorprende encontrar en una exposición artística a personajes de caricaturas, una lata de sopa, o la cabeza de un venado sosteniendo una bicicleta.

¿Qué nos dicen todas estas "transgresiones" a lo que tradicionalmente se definió como una obra de arte e? Quizá que el arte va más allá de su propia expresión material.