



TOTALIDAD Y FRAGMENTACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

-UNA PREGUNTA POR LA VERDAD EN EL ARTE ACTUAL-(¹)

Carlos Arturo
Fernández Uribe

Casi todos los elementos que configuran nuestra actual visión del arte, tanto a nivel teórico como histórico y crítico, proceden del siglo XVIII; en otras palabras, se enmarcan, precisamente, en el contexto de la transición entre modernidad y contemporaneidad.

De hecho, la modernidad puede identificarse históricamente con la situación cultural

1. Este texto fue leído en sesión solemne como "Lección del Segundo Semestre de 1995" en el Programa de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, el día 31 de agosto de 1995.

que comienza en el Renacimiento del siglo XV y que se caracteriza por el predominio de la individualidad y la exaltación del racionalismo. Es decir, para todos los efectos entendemos la **modernidad** como el período comprendido entre el siglo XV y finales del XVIII cuando consideramos que se inicia la **contemporaneidad** (y no principalmente por la ocurrencia de la Revolución Francesa como se desprende de lo que sigue). Se podría avanzar en este contexto que, en su sentido más rico, la situación **postmoderna** se identifica con esta época **contemporánea**. Pero es una discusión compleja que no

puede enfrentarse aquí; nos limitaremos, pues, a utilizar los conceptos de **modernidad** y **contemporaneidad** dentro de los límites cronológicos indicados.

I. ARTE Y VERDAD EN LA MODERNIDAD

En el campo del arte, la **modernidad** se viene a caracterizar, en el sentido antes insinuado, por el desarrollo de la perspectiva y de las proporciones basadas sobre el esquema del cuerpo humano.

A. La formulación de la modernidad.

Las proporciones son la puesta en la práctica de aquella idea, resucitada de la filosofía antigua o, más exactamente, de la sofística de Protágoras, según la cual el hombre es la medida de todas las cosas. Así, casi de golpe, pasamos de la vertiginosa arquitectura gótica de la Catedral de Milán, que todavía se construía a comienzos del siglo XV, al desarrollo de una arquitectura, toda claridad y equilibrio, como la de Brunelleschi y Alberti (y de éste, realizada inclusive en Mantua, una ciudad muy cercana en todo sentido a la capital lombarda). Tal tipo de arquitectura es, sin lugar a dudas, la expresión más acaba-



da de confianza en las potencialidades del ser humano, el reconocimiento de su racionalidad y la glorificación de su ubicación en lo real.

Pero, todavía más que la teoría de las proporciones, la manifestación más clara del predominio de la individualidad y la racionalidad es la perspectiva. A partir de las ideas de Alberti, quien logra sistematizar los descubrimientos de Brunelleschi, Masaccio y Donatello (los tres grandes pioneros del Renacimiento), el artista se encuentra en la capacidad de explicar el mundo, o, por lo menos, se cree con la capacidad de hacerlo. El cuadro pintado se concibe como un plano que corresponde a la mente del artista, plano donde se

desarrolla su imagen visual; es una ventana a través de la cual él puede mirar el mundo, en realidad **todo** el mundo, que se organiza de manera simétrica al eje de su mirada. Es como si metiéramos al mundo dentro de una pirámide en la cual la base corresponde a nuestro plano mental y en el horizonte, frente a nuestros ojos, se ubica su cúspide; en realidad, ésta es un punto situado teóricamente en el infinito en el cual convergen las líneas paralelas que son verticales a nuestros ojos. La perspectiva se limitaba a desarrollar algunos teoremas de la geometría euclidiana y permitía ubicar de manera absolutamente matemática cualquier punto y proporción en el espacio del cuadro; era, pues, un método de conocimiento y, por lo menos en su origen, no una explicación de la realidad.

Pero a partir de entonces, ya desde el siglo XV y hasta finales del XVIII, en

todos los ámbitos de la cultura occidental en expansión (es decir, tanto en Europa como en el Arte Colonial Hispanoamericano), el pintor no dudará al afirmar que nosotros sólo podemos tener un punto de vista, que es el suyo, porque sólo existe una manera razonable de entender la realidad: la manera que él, precisamente, nos presenta en su cuadro. Seguramente se podrá sostener con abundantes razones que la certeza de que uno es poseedor de **la verdad** corresponde mucho mejor a la Edad Media y no a períodos posteriores en los cuales, entre otras cosas, la actitud crítica del humanismo y más adelante todo el desarrollo científico entraron a cuestionar, justamente, esa clase de "seguridades". En todo caso, podemos afirmar por lo menos que, frente a la cultura **contemporánea** caracterizada por el desarrollo del relativismo, en la cultura **moderna** occidental se enraizó una actitud fuerte-

mente dogmática, que ya no está basada en una fe que intenta ser serena como en la Edad Media, sino en la lucha por imponer una manera de pensar, en la destrucción rabiosa (e intranquila) de toda heterodoxia, en el esfuerzo sobrehumano de convertir la ilusión en convicción. Y la empecinada defensa de la perspectiva que el arte académico y oficial hizo a lo largo de esos siglos, la convirtió, frente a la cultura **contemporánea**, en el símbolo mismo del dogmatismo.

El arte de la **modernidad** se basó en la certeza de que el espacio era unitario y homogéneo y que, por lo tanto, era posible ubicarse en él y conocerlo de manera definitiva: en otras palabras, que el artista, o la cultura occidental, manejaba conceptos que ofrecían la posibilidad de explicar totalmente la realidad. Y en ese contexto, resultaba absolutamente lógico que el arte se enten-

diera como manifestación de la verdad: el artista era un ser inspirado casi divino, que cumplía la función trascendental de revelarnos la verdad que él lograba encajar en la superficie de la pintura.

B. El libro como tesoro de la verdad

Marshall McLuhan ha mostrado la estrecha relación existente

2. *La relación entre arte y técnica es la espina dorsal de la aproximación al Arte Moderno y Contemporáneo de Renato BARILLI; el problema imprenta-perspectiva es tratado por él en sus obras L'Arte Contemporanea, da Cézanne alle ultime tendenze, Milano, Feltrinelli, 1988 (Traducción castellana de Carlos Arturo Fernández, El arte Contemporáneo, de Cézanne a las últimas tendencias. Bogotá. Ed. Norma en imprenta) y Scienza della cultura e fenomenología degli stili, Bologna I Mulino. 1991 (2). La presente reflexión, en lo que tiene que ver con el problema de arte y técnica, se apoya en las obras de Barilli.*

entre las ideas del Renacimiento y uno de los más revolucionarios avances de la tecnología del siglo XV: el desarrollo de la imprenta de tipos móviles introducida por Gutenberg hacia 1450, es decir, casi contemporáneamente a los descubrimientos del arte florentino renacentista (2). La imprenta posibilita el masivo despliegue del libro que se convierte en el primer objeto realmente producido en serie y con una penetración masiva en la sociedad, por lo menos hasta donde lo permitían los elevados índices de analfabetismo.

El libro ya no será, como en la Edad Media, un pergamino copiado a mano, sólo propiedad de los monjes o de los profesores universitarios que basaban en él su poder y sabiduría; y es que el pergamino había sido transmitido de generación en generación desde el mundo antiguo y, por lo tanto, era la verdad misma. Recuérdese que el método de

enseñanza de la universidad medieval se basaba en la lectura y comentario de los textos antiguos cuya autoridad no se ponía en discusión, obedeciendo a la máxima del **Magister dixit**, lo dice el **Maestro**, o sea, el filósofo antiguo.

Esta referencia al mundo medieval nos ilumina acerca del profundo impacto que, a partir del siglo XV, ejercerá el libro. Y es que ahora, casi de golpe, ya es posible "poseer la verdad", la misma de los filósofos y los profesores, encerrada en las páginas de ese extraordinario invento que es el libro. Es obvio que muy pocas veces alguien tiene la pretensión de encerrar la totalidad de la verdad en las páginas de un único libro; ello implicaría, entre otras cosas, que todos los demás libros estarían de más y fue uno de esos terribles dogmatismos el que llevó a la destrucción de la Biblioteca de Alejandría. Una figura todavía

renacentista como la de Leonardo, es ya buen ejemplo del carácter siempre parcial de la verdad. Pero si no se pretendía que cada libro (o, antes, cada pergamino o códice) contuviera toda la verdad, sí se mantiene el ideal de que la verdad parcial que manifiesta cada libro sea absoluta, es decir, permanente en sí misma, nunca "relativa". El gesto de Montaigne, quien hacia 1580 publica sus **Ensayos** porque no cree que se pueda ya escribir un "tratado", es muy significativo pero no es la actitud general. En síntesis, podemos decir que con el libro "la verdad" se populariza; pero a la vez se privatiza.

McLuhan analiza con particular penetración cómo el libro impreso va determinando, en el curso de los siglos,



muchas de las características de nuestra peculiar manera de entender el mundo y, también, el arte. Ese "baúl del tesoro" de la verdad que es el libro es también un déspota cuya autoridad hemos aprendido a amar y respetar. Nos exige una manera especial de acercarnos a él, es exclusivista, nos obliga al silencio y la concentración. Por regla general, la lectura requiere que estemos plenamente concentrados y es imposible desarrollando otras actividades; de hecho, nos aislamos dentro del grupo social para poder leer.

Pero, además, el libro impreso determina un sistema de lectura que es riguroso en su desarrollo: leemos de izquierda a derecha cada línea, y una línea después de la otra, de arriba hacia abajo, siguiendo, en la práctica, las direcciones precisas de las coordenadas cartesianas; y luego, leemos las páginas en orden. Todo ello parece demasiado

obvio, por supuesto, tanto que vivimos convencidos de que es el único sistema posible. Pero no es así. En su novela **Rayuela**, por ejemplo, el escritor argentino Julio Cortázar plantea la posibilidad de leer las páginas del libro en dos secuencias diferentes y, en realidad, abre la alternativa de que se lean en cualquier orden. Pero, además, cuando en los jeroglíficos egipcios aprendemos que un mismo texto podía escribirse a voluntad de izquierda a derecha o al contrario, y de arriba hacia abajo o al revés, y que en el mismo texto existen indicios para orientar la dirección de lectura, debemos aceptar, por lo menos, que sistemas diferentes a los de nuestros libros son igualmente posibles. Y que nuestro sistema es, como ya se anotó, igual al de las coordenadas cartesianas; es decir, que el libro aparece como la manifestación material misma de la racionalidad en

cuanto forma de entender lo real.

Por otra parte, ante el libro desarrollamos una actividad que no es únicamente solitaria sino también parcializada: el libro está destinado a que lo gocemos sólo con la mirada. La lectura en voz alta no deja de ser excepción en la práctica, de tal manera que el único sentido realmente involucrado en el acto de leer es la vista; recuérdese, por ejemplo, cómo las técnicas de lectura rápida buscan siempre eliminar cualquier resto de esa especie de "sonido interior" de las palabras para centrarse exclusivamente en la vista.

Y, finalmente, -al menos para lo que interesa más adelante-, el libro exige un tratamiento como totalidad. Su manifestación de la verdad está disponible para el dueño del libro, es de su propiedad; comprar un libro equivale a adquirir la verdad, con la única condición de que el lector-propietario lea

el libro completo, en el orden que el mismo libro impone o, en casos excepcionales, permite.

C. El arte y la posesión de la verdad.

Antes del Renacimiento la posesión de obras de arte por particulares era un hecho absolutamente excepcional; inclusive son muy pocos los reyes o nobles que en la Edad Media tienen cuadros en sus palacios. Lo regular es que el arte esté confinado en las iglesias y que sea allí donde es visto y, por supuesto, donde ejerce sus funciones que, antes que estéticas, son religiosas y civiles: no sólo se enseña y defiende el dogma sino que se exaltan los valores de la ciudad. En efecto, pues, en la Edad Media el artista se encuentra hermanado con la verdad, garantía de la cual es, además, el hecho de que el pintor no trabaja por iniciativa propia ni transmite un

mensaje personal, sino que se limita a poner su habilidad técnica al servicio de la Iglesia o, más en general, de poderes que proceden directamente de Dios y que, por lo mismo, gozan de la posesión de la verdad. Los fieles que en altísimos porcentajes son ignorantes, reciben una especie de predicación eficaz por medio del arte; pero, dentro de las ideas que queremos destacar, esos fieles no piensan nunca que las pinturas y mosaicos de los templos puedan ser objeto de propiedad privada: a lo más pertenecen a la Iglesia que garantiza la pureza del dogma o, después del año 1000, a la ciudad como comunidad que expresa en ese arte religioso sus valores.

Por eso es tan impresionante el cambio que, aunque se insinúa ya desde el siglo

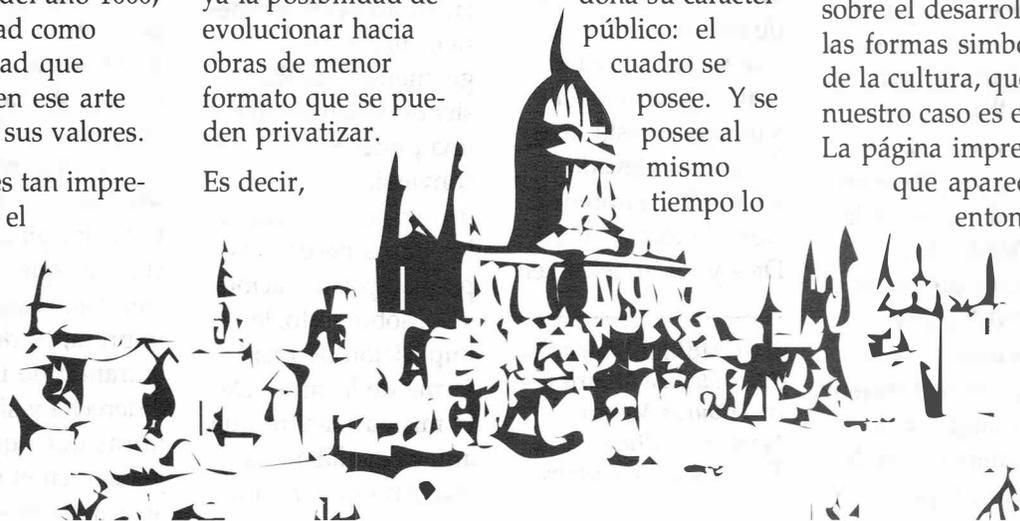
XIV, se consolida en el Renacimiento: el arte se hace, en una proporción que será cada vez mayor, un artículo de carácter privado. Inclusive se transforman las técnicas artísticas: si antes predominaban la pintura al fresco, los mosaicos o la talla en piedra unida a la arquitectura que, como es obvio, nadie podía apropiarse, reservarse y llevarse a su casa, ahora se impone la pintura sobre tabla y, más adelante, sobre tela con el fin de que sea cada vez más fácil de transportar. Y la escultura aislada, aunque conservará siempre una función monumental, ofrece ya la posibilidad de evolucionar hacia obras de menor formato que se pueden privatizar.

Es decir,

ocurre lo mismo que ya habíamos encontrado en el campo del libro: frente a la anterior participación tumultuosa en la vida de la ciudad, a partir del Renacimiento el arte se dirige cada vez más hacia el disfrute privado, hacia su goce solitario que, además, exige concentración, tiempo, esfuerzo y silencio para poder ser penetrado. En la época **moderna** el arte deja de ser un texto de predicación directa y simple para los iletrados y se hace cada vez más difícil de comprender para quien no sea un culto iniciado en los asuntos estéticos. Y ello es posible porque ahora la obra de arte abandona su carácter público: el cuadro se posee. Y se posee al mismo tiempo lo

que él significa como pretensión de síntesis de la visión del mundo, de la verdad absoluta que busca la perspectiva. Vale la pena hacer notar que, por eso, en la mentalidad tradicional, poseer obras de arte es sinónimo de cultura: es como si esa posesión de obras se identificara con la posesión de la verdad entendida como conocimiento de lo real que, de nuevo, puede ser parcial pero es siempre una verdad absoluta, nunca relativa.

McLuhan insiste en la influencia de lo tecnológico, que aquí es el problema del nuevo sistema de impresión del libro, sobre el desarrollo de las formas simbólicas de la cultura, que en nuestro caso es el arte. La página impresa, que aparece entonces



como el medio de comunicación más directo y completo, va imponiendo en forma paulatina y subliminal sus esquemas a todas las restantes búsquedas de comunicación y, en concreto, al campo de la pintura.

Así por ejemplo, la privatización del arte, lo mismo que ya habíamos notado en el caso del libro, acaba privilegiando una relación exclusivamente visual: el arte de la **modernidad** es un arte sólo para "ver", lo que, de nuevo, obra a favor de la preeminencia de la perspectiva como medio de lograr la imagen absoluta de lo real, o sea la verdad. Y es una reducción tan radical que en la cultura tradicional hemos llegado a considerarla como indiscutible. Pero en la antigüedad o en la Edad Media los elementos artísticos para "ver" iban unidos a otros para "oler", como el incienso o la sangre y la carne quemada de los sacrificios, o para

"oír", como los cantos, o para "tocar" aunque fuera sólo con el deseo. La reducción de la pintura a lo puramente visual fue objeto de justificación teórica y filosófica, afirmando que la pintura es un arte que se da en el espacio y no como sucesión en el tiempo, y que el único sentido que capta la espacialidad es la vista, mientras que todos los demás se dirigen a eventos temporales y pasajeros. Este asunto, en todo caso, no puede relacionarse sólo de manera tajante con la **modernidad**; de hecho, el privilegio de la mirada pertenece a la "antigua convicción platónica de que la vista es el más noble de los sentidos y de que ver una verdad materializada en un símbolo no está lejos de la más elevada forma de comprensión: la forma en que Dios y los ángeles ven

3. GOMBRICH, Ernst. "La diversidad de las artes" en *Tributos México, Fondo de Cultura Económica*, 1991 página 36.

la verdad, no a través de un vidrio oscuro, sino frente a frente" (3). De todas maneras volviendo al problema que nos ocupa, es claro que lo verdadero, lo permanente, lo inmutable, lo que inclusive resiste un análisis matemático, se nos entrega a través de un arte visual como la pintura y, en concreto, de una pintura que se puede poseer y gozar privadamente.

Pero las relaciones entre el libro y el arte de la **modernidad** van todavía más allá. La página impresa impone su forma a la pintura que, desde entonces, casi siempre, es un rectángulo como aquella: la palabra "cuadro", que en su acepción primera es una forma geométrica, acaba siendo sinónimo de una pintura. Pero esta conversión en "cuadro" no es sólo uno de los pasos necesarios para su privatización, sino, sobre todo, la imposición de una forma de lectura. De la misma manera que antes señalábamos que para poder entrar

a disfrutar de la verdad que entrega el libro es necesario leerlo siguiendo las normas que éste impone, para poder disfrutar de la verdad que entrega el cuadro es necesario leerlo como texto que es; y las normas que el cuadro impone son, en buena medida, las que a él mismo le impone la influencia subliminal del libro. En primer lugar, la perspectiva puede ser leída solamente a partir de una concepción del espacio uniforme y homogéneo, es decir, comprensible en todas sus partes, la misma que llegará a su más elevada formulación conceptual con las coordenadas de la geometría analítica de Descartes que encontrábamos ya presentes en la forma de leer el libro. Y, en segundo lugar, casi todas las pinturas son cuadros que se deben leer como una página impresa, es decir, entrando de izquierda a derecha y siguiendo líneas que aquí suben y bajan en el plano, se acercan o se alejan en

la ilusión de la profundidad: lo mismo que las coordenadas cartesianas.

Sin lugar a dudas se pueden encontrar muchos ejemplos en la literatura o en las artes plásticas que no encajan en el esquema aquí planteado. Baste pensar, por ejemplo, en las colecciones de grabados eróticos, muy frecuentes en estos siglos. Pero su mismo carácter escandaloso está testimoniando que no se consideraba que respetaran las altas finalidades del arte.

En conclusión, el arte de la **modernidad** se fundamenta en la pretensión básica de ofrecernos la imagen de la verdad, y es una verdad que puede ser parcial pero nunca es relativa. Su búsqueda es una lucha que en el gran artista será titánica y sincera. Sin embargo, el desarrollo de la **contemporaneidad** se encargará de demostrarles, tanto a él como a su espectador, que la suya era una pretensión basada en supuestos

o, mejor aún, en prejuicios.

II. ARTE Y VERDAD EN LA CONTEMPORANEIDAD

En los orígenes mismos de la **contemporaneidad**, incluso antes de Hegel, se cuestiona la posibilidad de manifestación de la verdad a través de la obra de arte. De hecho uno de los grandes orgullos del siglo XVIII es el descubrimiento de lo estético como valor en sí mismo, que nada debe a la verdad para su justificación.

A. La nueva situación del arte.

Seguramente el núcleo de la estética hegeliana es el concepto de la "muerte del arte" o, en otras palabras, del "carácter pretérito del arte": "Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros,

en todos estos respectos, algo del pasado. [...] El arte ha dejado de valernos como el modo supremo en que la verdad se procura existencia. [...] su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu" (4). Pero es necesario que analicemos el contexto en el cual se presentan estas afirmaciones de Hegel para que podamos aproximarnos a su sentido.

Esquemáticamente, se puede recordar aquí que Hegel considera todo el conjunto de la Historia como el **proceso progresivo** de manifestación de la verdad misma, del Espíritu Absoluto. Y como dicho proceso incluye todas las



4. HEGEL, G.W.F.
Lecciones sobre la estética.
Madrid. Ediciones Akal, 1989. p. 14 y p. 79.

actividades y creencias del hombre, desde los mitos más primitivos hasta la más acabada ciencia (que según él es, precisamente, su visión filosófica), la manifestación de la verdad involucra también, por supuesto, el mundo del arte. Y es que para Hegel el arte bello es, en realidad, la manifestación de la idea en forma sensible; por eso, la obra de arte se realiza en la relación entre idea y forma o, lo que es lo mismo, entre contenido y materia.

Para analizar el proceso de la historia del arte, Hegel plantea tres etapas de esa manifestación de la verdad, etapas que en un sentido están organizadas cronológicamente (una después de otra en el tiempo), pero que desde otro punto debemos considerar siempre dialécticamente presentes (cada una actúa simultáneamente sobre las otras).

En una primera etapa, que corresponde al

arte antiguo, o sea, al de pueblos como los egipcios, los mesopotámicos, los persas, etc., el Espíritu apenas comienza a manifestarse como contenido del arte, pero en éste predomina la materia. Así, por ejemplo, en el Antiguo Egipto encontramos un muy escaso desarrollo de la verdad (y por eso aparece una religión muy primitiva, con dioses de carácter zoomorfo, y un pensamiento sin desarrollo filosófico) que se manifiesta en enormes construcciones arquitectónicas. Esa época, en la cual la materia predomina sobre el espíritu y que se caracteriza por el desarrollo de la arquitectura, es la que Hegel llama del Arte Simbólico.

En una segunda etapa, que corresponde básicamente al arte griego, se llega a un equilibrio entre materia y espíritu; la divinidad, entonces, se manifestaba directamente por medio de la escultura. En esa época feliz, las

estatuas se veneraban y adoraban como tocadas por la divinidad; más que simple representación, la escultura era manifestación de los dioses, aunque imperfecta por supuesto, al estar ligada a la materia. Para Hegel es la época del Arte Clásico, en el cual predomina la escultura.

Pero luego, apareció Jesucristo. En Él la verdad se manifestó plenamente, aunque el hombre sólo pueda irlo aceptando de manera paulatina. Ante Dios mismo que se manifiesta, es evidente que no puede existir ninguna creación formal humana, ninguna obra de arte, que pueda comprenderlo. De hecho, la escultura pasa a un segundo plano y predominan luego, sucesivamente, artes menos materiales, como la pintura y la música que a su vez serán superadas por la poesía. Esa época, que es la nuestra, es llamada por Hegel la del Arte Romántico y se caracteriza, en último término, por el

predominio del Espíritu sobre la materia, del contenido sobre la forma.

Ya el arte no es un medio adecuado para conocer y manifestar la verdad como en Grecia; y tampoco es suficiente la religión que, entre otros recursos, usó del arte para ese fin a lo largo de todo el cristianismo; ese papel corresponde ahora a la filosofía y, en su nivel más puro, a Hegel que ha logrado entender el proceso. En ese sentido, como manifestación de la verdad, el arte ha muerto y pertenece al pasado. A partir de aquí, es decir, en la **contemporaneidad** (dentro de la terminología que nosotros hemos usado), el objetivo del arte ya no podrá estar ubicado en el terreno de la verdad sino que buscará su sentido en sí mismo.

La discusión de Hegel está en estrecha relación con el desarrollo de disciplinas como la Historia del Arte y la Crítica de Arte que aparecen, precisamente, en el

curso del siglo XVIII y que, cada una desde una perspectiva diferente, vienen a insistir en la necesidad de considerar el arte desde una dimensión relativa. Así, la Historia del Arte sostiene que es necesario identificar las obras y los artistas, ubicarlos cronológica y espacialmente, y comprender las relaciones entre ellas; es un planteamiento que, también por su parte, destruye la posibilidad de entender que a través de una obra, e inclusive del conjunto de todas las obras de arte, se pueda tener una manifestación adecuada de la totalidad de la verdad. Y la Crítica de Arte será todavía más radical, pues descubre los límites de las obras mismas, con lo cual se rompe cualquier presunción de verdad absoluta.

Todas las obras del arte cristiano de la Edad Media, y por supuesto también las del período que hemos llamado de la **modernidad**, entre los

siglos XV y XVIII, deberán incluirse en esa etapa del arte que Hegel llama Romántico, en cuanto trabajan, de hecho, con elementos materiales totalmente inadecuados para manifestar la Verdad Absoluta del Espíritu. Por eso, la convicción que dominó toda la **modernidad**, según la cual era posible manifestar la verdad a través del arte, era sólo una ilusión e incluso un prejuicio. Pero de hecho apenas ahora, con Hegel, a comienzos del siglo XIX, se entienden y formulan sistemáticamente estas realidades. Es, por lo tanto, a partir de entonces, que el arte comienza a abandonar la pretensión de ser la manifestación de una verdad absoluta exterior, lo que necesariamente pone en crisis todos los valores que habíamos encontrado en el arte de la **modernidad**. Y, de golpe, el artista deja de ser el inspirado operador de lo divino y pasa a manejar la sensibilidad, que la tradición

clásica consideraba como inferior al pensamiento pues la identificaba con la confusión y desorden de la imaginación, aunque, de todas maneras, ese tipo de concepción había sido rechazada por la filosofía anterior a Hegel. Pero el arte no pierde en ese cambio del pensamiento por la sensibilidad, pues sólo ese camino le permitirá descubrir su propia verdad.

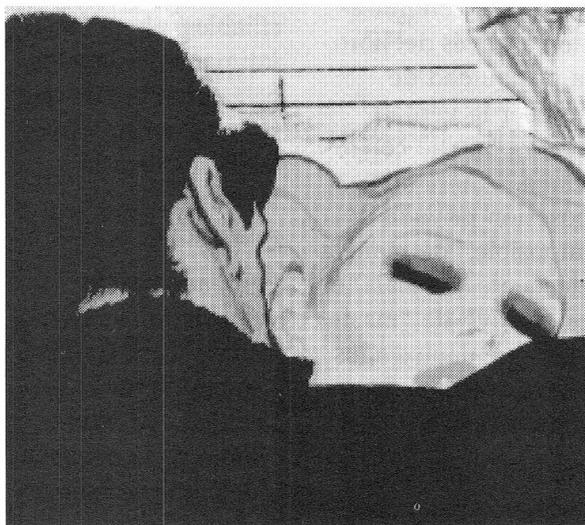
B. El desarrollo de las nuevas tecnologías.

El sistema de Hegel es realmente sugestivo y como herramienta de interpretación fue

básico durante mucho tiempo, inclusive para pensamientos de carácter materialista que veían en Hegel el absoluto predominio de la teoría, sin una consideración adecuada de la realidad material. Pero cada vez percibimos más sus dificultades, porque no es posible limitarse a una explicación teórica e ideal, cuando toda nuestra cultura es consciente del valor de los elementos materiales. Por eso, conviene analizar las incidencias de los nuevos desarrollos tecnológicos en el mundo de la cultura. Sorprendentemente, por este camino

llegaremos a problemas equivalentes a los formulados por Hegel.

De acuerdo con McLuhan, podemos indicar que vivimos una cultura esencialmente definida por la presencia de la energía eléctrica y de la electrónica que, como es claro, han significado el desplazamiento de la página impresa como medio esencial de comunicación. El mundo de la electricidad y la electrónica responde a esquemas distintos a los del libro. Ahora los medios de comunicación nos invaden, literalmente: no nos exigen establecer distancias (el silencio, la concentración) con respecto al grupo social; más bien, de hecho, no nos lo permiten. La radio y la televisión, por ejemplo, entran en todos los rincones de nuestra vida cotidiana y, por eso mismo, están diseñadas para que las recibamos desarrollando otras actividades: oímos radio mientras nos bañamos o comemos,



la televisión y la charla o los trabajos de cocina se realizan al mismo tiempo, lo que no era posible con el libro. Y por eso en la radio se repiten las noticias muchas veces, o en las telenovelas la trama se desarrolla con un ritmo diferente al de una película (valga decir aquí que el cine está en este sentido más próximo al libro que a la televisión). Los medios eléctrico-electrónicos nos exigen, pues, una especie de "atención desatenta".

Pero, por su mismo carácter ondulatorio, son medios que nos rodean. Estamos sumergidos en un universo de ondas de todo tipo, que tan pronto parecen tener una realidad etérea como asumir la más vertiginosa concreción en imágenes y sonidos: basta encender el televisor para que toda la realidad circundante se vea radicalmente modificada. Más allá del carácter abstracto del predominio de la pura visualidad, los nuevos

medios buscan incluir todos los sentidos aunque en muchos casos lo haga, como antes en el arte antiguo, a nivel de impulsos y deseos más que de hechos. En ese sentido, podemos decir que se trata de realidades totalizantes, por lo menos desde un punto de vista sensorial. Y si la página impresa correspondía al esquema geométrico de las coordenadas cartesianas, podríamos decir que los medios responden a un esquema circular, en el cual adquiere especial valor la dimensión espacial.

Antes señalábamos con insistencia el carácter privado que asumía la comunicación a través del libro, la posibilidad de "poseer la verdad" que ese medio consentía. Ahora tal posesión privada es imposible: de manera elocuente lo señala el calificativo de "masivos" que damos a los nuevos medios de comunicación.

Por otra parte, es necesario reconocer

que, junto a la electricidad y la electrónica, el automóvil ha jugado un papel definitivo en la configuración de la cultura urbana **contemporánea**. Jamás el hombre había tenido una experiencia tan directa de la extensión del espacio, experiencia que, además, se configura en una dimensión temporal: pensamos mucho menos en cuántos kilómetros nos separan del punto de destino y mucho más en el tiempo que gastamos en llegar. Y no deja de ser interesante destacar que los conceptos de espacio y tiempo, que se presentaban en la época de la **modernidad** casi como irreconciliables, ahora están íntimamente ligados, hasta el punto de que su confluencia ofrece las bases para la teoría de la relatividad.

Pero, además, la velocidad del automóvil implica una nueva manera de mirar la realidad. La vida rural o de la pequeña aldea, que se mueven

a la velocidad de la marcha humana, posibilitaba una actitud contemplativa; todavía lo experimentamos hoy, cuando pensamos que es necesario salir de la ciudad para mirar el paisaje. En cambio, la ciudad automovilista se mueve a un ritmo, el del automóvil, que no sólo impide al chofer detener su mirada sino que, por el peligro en que los pone, priva a todos los ciudadanos de la posibilidad de contemplación; siempre lo experimentamos cuando debemos pasar muchas veces por el mismo lugar para poder sentir que conocemos la apariencia de un edificio, por ejemplo. Tal situación está relacionada con hechos como la polución publicitaria, la desaparición de los bulevares y hasta de las aceras, o, en el caso del arte, la crisis de la escultura urbana monumental que, como es obvio, ya nadie puede mirar con detenimiento.

En otras palabras, contra la mirada

contemplativa **moderna**, la ciudad **contemporánea** impone una visión fragmentada y parcial, que se sobrepone a visiones anteriores igualmente parciales, hasta conformar esa especie de Babilonia mental que, sin embargo, a pesar de todo, sabemos que contiene muchos de los logros más altos de nuestra cultura.

C. La disolución de la perspectiva.

Si la tecnología de la página impresa como medio de comunicación había llegado a homologarse con características tan notables de la cultura **moderna**, también la época de la electrici-

dad y del automóvil pueden contar en su haber con la posibilidad de una larguísima acción subliminal. En realidad, mucho más allá de lo que habitualmente se piensa, las manifestaciones artísticas y culturales **contemporáneas** están impregnadas por las características procedentes de esos fenómenos tecnológicos.

El arte **contemporáneo** ha superado los límites de la espacialidad renacentista basada en la perspectiva y que, como se decía, había convertido la pintura en "cuadro". Ahora el arte se siente en la posibilidad de

5. De todas maneras, la interpretación no puede caer en generalizaciones simplistas: ya en una obra como el Juicio Final de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, a mediados del siglo XVI, se imponía un tipo de espacialidad que no respetaba la perspectiva y que buscaba involucrar al espectador en un proceso no sólo estético sino también moral .



involucrarnos en el mundo de la pintura o de la estética, de llenar todo el espacio o de inventar un ambiente real nuevo. Ya en el

Impresionismo, Monet había creado cuadros que nos rodeaban literalmente, para hacernos entrar en la realidad de la obra, más allá de simples ilusiones de perspectiva. Un intento como el de Monet está más cerca de las "instalaciones" o "ambientaciones" de hoy que de los cuadros con escenas aristocráticas o burguesas de finales del XVIII. Y es que el espacio del arte ya no es como el de las coordenadas cartesianas sino, más bien, como la realidad envolvente de las ondas electromagnéticas. Lo anterior implica, en todo caso, que el espacio del arte ya no podrá entenderse como la transcripción ilusoria del espacio real sino, más bien, como un espacio real en sí mismo (5), en otras palabras, lo que ahora interesa no es el parecido con la

realidad exterior sino la coherencia interna de la obra, su capacidad de constituirse efectivamente como una realidad autónoma.

Más aún, de hecho, parece que en la actualidad el arte tuviera un peculiar sentido de la extensión y buscara invadirnos: así, está vigorosamente presente en casi todas las esferas de nuestra vida, efectuando una real estetización de la cotidianidad. En este sentido, un papel esencial corresponde al desarrollo del diseño industrial que, aunque se presenta hoy como una disciplina autónoma, hunde sus raíces en las más fecundas tradiciones artísticas. A diferencia del arte anterior que establecía divisiones y distancias, el de hoy está tan presente que a veces ni siquiera lo distinguimos; y esa, por otra parte, es la mejor demostración de que su presencia es eficaz.

Estas nuevas formas de espacialidad no están divorciadas de

lo temporal; de hecho, no pueden darse más que en una sucesión de momentos: los cuadros ya citados de Monet deben ser recorridos con la mirada, o muchas veces debemos literalmente caminar por las obras de arte, como en el caso de las instalaciones. La ruptura con el pasado es, entonces, definitiva: la pintura **moderna** se daba de una manera total y, así, nos imponía el peso de su verdad absoluta a través de un único punto de vista posible. Ahora, en una cultura en la cual espacio y tiempo son relativos ya no hay posibilidad de verdades absolutas en el arte: las diversas facetas de la obra sólo pueden ser reconstruidas en la experiencia temporal y transitoria del espectador-participante, experiencia que, en todo caso, es siempre limitada y dependiente de múltiples experiencias anteriores. Es decir, el artista ya no puede ni pretende imponer su punto de vista.

La nueva manera de entender el espacio y

el tiempo implican también nuevas formas de atención. El caso de la escultura es muy dicente. La época **moderna** la desarrolló como estatua, como monumento; se colocaba en medio de plazas o frente a ella se abrían amplias avenidas que garantizaban la posibilidad de contemplación y, por lo tanto, la recepción del mensaje ideológico que el monumento encarnaba. La escultura **contemporánea** (si es que todavía puede usarse este término de "escultura") nos sale al paso; puede asumir la forma de puertas, de escaleras o de simples indicios sobre el pavimento. Así, el monumento con su mensaje ideológico ha quedado descartado casi siempre, pero la escultura nos sigue hablando quizá de cosas más cotidianas pero no menos importantes.

En general, el tipo de atención que el arte **contemporáneo** nos pide es menos formal que el del pasado, más "desatento", menos

silencioso. Tal vez una buena manera de expresarlo sea diciendo que el arte de hoy llama a un disfrute participativo, que se logra muchas veces a través de la conversación con otros espectadores. Pero, además, como sabe que la nuestra es una cultura de la velocidad, el arte es muchas veces reiterativo y retórico en la comunicación de su verdad. Y como se mueve en un espacio total que es el del espacio y tiempo de la vida cotidiana, entiendo que no puede limitarse a la simple mirada sino que involucra todos los sentidos y, en muchas oportunidades, recurre inclusive a la palabra, al texto escrito; pero no es incapacidad de "decir" sólo con medios plásticos sino posibilidad de moverse libremente en todo el espacio humano. Surge de allí la más radical eliminación de los límites entre las artes tradicionales, que es otra de las características del panorama actual.

Un arte semejante

acaba cuestionando algunos de los más sagrados principios del arte **moderno**. Como es obvio, no podrá ser permanente y eterno, renunciando así a la aureola de verdad absoluta que surge de la intemporalidad del cuadro perspectivo. El de hoy es en muchos casos un arte transitorio del cual quedan sólo testimonios en documentos, películas y fotografías. Y, de la misma manera que es imposible encasillar las ondas electromagnéticas, ese arte transitorio abandona la posibilidad de ser tratado como simple mercancía, se niega a ser poseído privadamente (6): de nuevo el arte regresa al proceso de la vida cotidiana,

6. Aquí nos referimos a obras transitorias. Pero no puede negarse la existencia del más fuerte comercio artístico de toda la historia que es esencial en la medida en la cual posibilita la libertad del artista pero que, al mismo tiempo, crea dificultades cuyo análisis escapa a nuestro propósito.

aunque ahora sin las pretensiones de poseer la única verdad y, por ello mismo, sin posibilidades de obligar a la aceptación de su presencia.

El hilo conductor de nuestra reflexión ha sido el tema de la verdad, que veíamos como absoluta en el cuadro renacentista. De todo lo dicho se desprende, lógicamente, que el arte de la época de la electricidad, la electrónica y el automóvil, no pretende ofrecernos una visión absoluta de la realidad: más aún, no podría hacerlo aunque lo intentara. Y es que si la cultura de la **contemporaneidad** es esencialmente fragmentaria, pasajera, intrascendente, inacabada, mal podríamos aspirar a un arte diferente.

Los grandes maestros del Renacimiento o del Barroco podían enfrentar sistemáticamente todos los problemas técnicos y de contenido en su obra que se creaba, así, en una dimensión de totali-

dad que pasaba como la manifestación de la verdad. El artista de hoy, en cambio, asume siempre el arte desde un punto de vista parcial, en los aspectos técnicos lo mismo que en los de contenido, de comunicación o de lenguaje. También el artista actual es un especialista en el terreno del arte porque su finalidad ya no es un genérico conocimiento de la realidad sino el desarrollo en sí de su obra. A través de ella puede formularse preguntas sobre el valor del arte mismo, manifestar su interioridad e inclusive continuar ofreciendo simultáneamente una imagen de la realidad exterior. Pero, con toda seguridad, la obra de arte actual no pretende llenar el espacio de las ciencias naturales, ni de la psicología, la sociolo-



gía o la filosofía. Y así, ya al final, venimos a descubrir que la idea de Hegel se trenza muy bien con las relaciones de la tecnología y el arte.

III. QUÉ PODEMOS ESPERAR DEL ARTE ACTUAL.

Con todo lo dicho deberíamos estar en posibilidad de señalar una serie de elementos que nos permitan, en primer lugar, caracterizar las actuales manifestaciones del arte más allá de simples descripciones estilísticas y formales y, además, planear críticamente una aproximación a ellas. Serán, en todo caso, formulaciones parciales y transitorias, como nuestra misma cultura.

A. Y ¿qué es la verdad?

Si nos preguntáramos cómo se presenta el arte de la **contemporaneidad**, podríamos

hacer consideraciones como las siguientes, todas preñadas de profundas implicaciones prácticas y teóricas:

1. El arte **contemporáneo** no pretende ofrecer verdades absolutas; de hecho, el artista vive intensamente la convicción de que nos ofrece su propia manera de ver y entender el mundo y el arte, manera de ver que es siempre relativa y está sometida a permanente discusión y cambio. Para usar una expresión corriente, el artista ya no presenta "la" verdad sino sólo "su" verdad.

2. El arte actual no se dedica a analizar directamente los problemas de la realidad exterior sino que intenta desentrañar su propia función en el seno de esa realidad. En este sentido, el tema por excelencia del arte **contemporáneo** es el arte mismo: es un arte que se hace sobre el arte, en un sentido todavía más radical que el Manierismo del siglo XVI. Porque

en el mecanismo de la "citación" del arte actual no está presente ya la búsqueda de la verdad en el pasado sino, más allá, la creación de una nueva finalidad para este arte que ya no puede encontrar sentido más que en su propia realidad estética.

3. En el arte de la **contemporaneidad** las técnicas artísticas pierden su valor absoluto, pues se justifican únicamente en esta perspectiva de la pregunta por el arte. Pero, por eso mismo, cobra nuevo valor el problema de la intencionalidad del artista. Antes quizá podíamos confundir a una persona hábil en la técnica (dibujo, óleo, acuarela, etc.) con un artista auténtico; el caso límite es el del artista medieval corriente, de quien Gombrich señala que, antes que artista, era un mercader de su oficio. Ahora, paradójicamente, encontramos artistas que trabajan como si fueran niños y obras que todos nos creemos capaces de hacer,

pero no hay posibilidad de confusión: el artista auténtico puede trabajar como un niño, pero lo hace con la intencionalidad de plantear el problema del arte, o un problema del arte. El sillín y el manubrio de bicicleta de Picasso convertidos en cabeza de toro pueden ser reproducidos por cualquiera; pero esta reproducción no pasará de ser una mera cosa, mientras que la obra picassiana se ubica en el proceso tumultuoso de todo el arte de nuestro siglo que encuentra la belleza en los objetos más insignificantes.

4. Un arte como el **contemporáneo** es esencialmente transitorio porque plantea preguntas y respuestas desde perspectivas siempre en proceso de cambio, sin puntos de vista únicos de validez universal. Inclusive, el arte del pasado dio desmesurado valor a la búsqueda de una permanencia física que garantizaban los medios materiales; hoy no se arredra pensando si

las bizarras mezclas de materiales que utiliza pueden superar la vida de un hombre o inclusive unos pocos instantes. El dicho clásico según el cual "la vida es corta y el arte es largo" sigue siendo válido, pero ya no aplicado a la obra concreta sino, más bien, a su intencionalidad, es decir, a la pregunta misma del arte.

5. El arte de hoy es fragmentado y parcial. En la dimensión simbólicamente esférica de la **contemporaneidad** no es ya posible verlo todo al mismo tiempo, ni saberlo todo, ni decirlo todo. Pero se pueden ver más realidades, durante más tiempo, desde más cerca y no a la distancia infinita de la perspectiva, y, seguramente, conocerlas más a fondo. En la historia del arte contemporáneo son los impresionistas quienes asumen por primera vez, de manera radicalmente consciente, esa actitud fragmentada: ya no

intentan presentar la realidad "como es" sino sólo "como la ven"; así, llevando al extremo las posiciones visualistas iniciadas desde el Renacimiento, muestran sus límites de verdad. Ello les justifica ya a los impresionistas un excepcional primer lugar, aunque mirando hacia atrás, percibamos que Realistas y Romanticos habían abierto la posibilidad de esos nuevos caminos.

6. En el arte **contemporáneo** conviven las categorías de espacio y tiempo que antes señalaban las diferencias entre las artes y se mezclan todo tipo de materiales y objetos, desde el sonido y la palabra hasta la luz y el óleo. Así, los límites académicos no son ya cortapisas sino, en el sentido más exacto, posibilidades de producción y creación.

7. Frente al arte solipsista del pasado, el de la **contemporaneidad** vuelve a ser un arte coral, abierto a la comunidad y de

frente al mundo. Por eso, se reivindican las determinantes urbanas, hasta el punto de que el arte aparece como un fenómeno esencialmente ligado a lo urbano y, parodiando a Argan, la historia del arte se revela como historia de la ciudad.

Seguramente alguien puede considerar que aquí aparecen los siete pecados capitales del arte **contemporáneo**: la soberbia de pretender manifestar la propia verdad; la lujuria de un arte incestuoso que trabaja sobre sí mismo; la gula que quiere apropiarse de todo sistema de trabajo invocando etéreas intencionalidades; la pereza que se contenta con la fácil transitoriedad; la ira que hace estallar la realidad en fragmentos; la envidia que no respeta los límites naturales; o la avaricia que saca el arte del taller para volcarlo sobre la ciudad. Pero una valoración negativa como ésta, que, sin lugar a dudas, es la predominante a nivel

general, quizá nos obligaría a reconocer, sin pretensiones apologéticas, que, en lugar de pecados capitales, es necesario defender aquí las siete grandes virtudes del arte actual: "contra soberbia, humildad; contra avaricia, largueza; contra lujuria, castidad; contra ira, paciencia; contra gula, templanza; contra envidia, caridad; y contra pereza, diligencia", decía el Catecismo Astete.

B. Una anotación sobre el problema del juicio crítico.

Es tan común el hablar de la precariedad de la crítica de arte, que sin duda es algo real. Pero conviene siempre tener en cuenta, por lo menos, las dificultades que la situación actual del arte plantea para el ejercicio de la crítica de arte.

Ante todo, el cambio de los propósitos del arte entre la **modernidad** y la **contemporaneidad** implica que el

crítico ha perdido todo parámetro externo. Antes se juzgaban los logros del espacio, las proporciones o las técnicas para comunicar el contenido, y en ese juicio la realidad exterior al arte era el criterio predominante: la perspectiva había logrado o no dar el efecto de la tercera dimensión, las ideas eran acordes al dogma y la moral o eran escandalosas, etc. Hoy el crítico debe interpretar preguntas, descubrir intencionalidades, traducir lo intraducible, formular en conceptos lo que es esencialmente sensibilidad. Y, en todo ello, el único parámetro está dado por el arte mismo.

Por otra parte, el juicio crítico no opera en un vacío conceptual; si antes era posible pensar en la oposición entre verdad y error, bueno y malo, hoy el crítico se mueve en una concepción de la obra de arte como manifestación de valores. Así, la misión contemporánea del crítico es la de la

interpretación que descubre valores, y no la de la salvación o la condena.

Además, condiciones como la del carácter transitorio y muchas veces efímero de la obra vienen a dificultar aún más el proceso de la crítica, porque un arte que es pregunta y fragmento exige, mucho más que antes, de la mirada reflexiva y del diálogo iluminador.

Y a todo lo anterior debe agregarse la vertiginosa comercialización del arte actual que, aunque no sea un impedimento, obviamente dificulta la necesaria calma y equilibrio del crítico.

C. Conclusión.

Posiblemente nosotros percibamos con particular fuerza las consecuencias de toda la situación **contemporánea** en el arte, tanto que nos hagan creer que son fenómenos circunscritos a las últimas décadas. Y si enfrentamos un poco de imprevisto el arte

de nuestro tiempo, nos viene a la mente el cuento del "Traje nuevo del emperador": parecería que quienes dicen apreciarlo lo hacen simplemente para no ser tildados de ignorantes e insensibles, aunque siempre queda en el ambiente la sensación de que quizá allí no hay nada qué apreciar, que el emperador está desnudo y gran parte de los artistas actuales son meros charlatanes que abusan de un temor generalizado a "estar fuera de época".

De hecho, sabemos que la actual situación, en la cual los críticos y teóricos parecen dispuestos a respaldar las posiciones más extremas en materia de arte, se remonta apenas al final de la Segunda Guerra Mundial. Y en muchos casos parece sólo una manera de intentar recuperar el protagonismo que perdieron en siglos de equivocaciones frente a las que iban apareciendo como nuevas manifestaciones artísticas: los críticos

parecerían dispuestos a respaldar todo lo nuevo, al menos como forma de liberarse de la mala fama futura y de los dogmatismos pasados.

Pero una mirada un poco más profunda hacia la historia del arte de la **contemporaneidad** nos revela una realidad mucho más compleja. Fenómenos que hoy aceptamos con facilidad y entusiasmo, como el Impresionismo, la pintura de Van Gogh o Picasso, el Surrealismo y muchos otros, fueron en su momento y durante años verdaderas piedras de escándalo y motivos de total incompreensión. De hecho, en los dos últimos siglos se ha creado un abismo entre las mejores manifestaciones del arte y su público. Es una situación que, obviamente, busca ser superada desde los propósitos mismos del trabajo artístico en esta era de la electricidad y el automóvil, cuando se pretende una participación cada vez más intensa

y generalizada, pero que no se puede resolver, de ninguna manera, destruyendo dichos propósitos porque ello equivaldría a renunciar a su posibilidad de significación social. En otras palabras, el problema no es del arte que se mueve en un universo cultural nuevo, ni del público que, lógicamente, en muchos casos permanece ligado a valores heredados; seguramente el problema es de la crítica y de la teoría del arte y, en el nivel institucional, lo que es más importante, del aparato educativo.

Surge, sin embargo, cada vez con más fuerza por lo menos en el terreno de la reflexión, la necesidad de ser plenamente coherentes en la actitud de apertura constante a nuevas posibilidades. Así, el esteticismo que defienden casi siempre los distintos movimientos de nuestro tiempo acaba significando, precisamente, la ruptura con el potencial coral del

arte. Cada vez se hace más necesario considerar que el arte habla de sí mismo, pero también del universo de la realidad exterior a él, lo que, otra vez, viene a replantear el problema de la verdad.

Aquí, como es claro, nos hemos referido directamente al ámbito de la aproximación a la obra de arte, de su conocimiento y degustación, o sea, al campo de la educación estética que no es sólo una posibilidad sino, inclusive, un derecho legalmente reconocido. Pero mucho más complejo y definitivo es el campo de la educación artística que soporta aún más que el anterior las consecuencias de la ignorancia y el marginamiento oficiales.

Una actitud simplista frente a estos problemas, como la que hasta ahora se ha impuesto en casi todas las esferas del aparato educativo, equivale a renunciar de una vez por todas

al arte quizá con la idea de que, al fin de cuentas, no nos habla de verdades seguras. Pero esa renuncia implica, efectivamente, un cercenamiento brutal de la sensibilidad y de la posibilidad de relación eficaz entre los hombres y con la realidad. Y, como si fuera poco, equivale a la consagración inconsciente de dogmatismos irracionales.

Es conocida una anécdota de Pablo Picasso. Se cuenta que cierta vez, en la inauguración de una muestra de sus obras, se le acercó una señora elegante que le dijo: "Maestro, toda su obra me parece maravillosa, pero la verdad es que no entiendo nada"; y Picasso le preguntó: "¿Entiende usted el idioma chino, señora?". "No", contestó ésta. "Pues sepa que eso también se aprende", concluyó el artista. En otras

palabras, que el arte sea una manifestación sensible no significa, de ninguna manera, que su percepción y análisis, lo mismo que su realización, sean producto de una intuición directa y espontánea.

En los orígenes mismos de la historiografía del arte, durante la segunda mitad del siglo XVIII; cuando J.J.

Winckelmann escribe su **Historia del Arte en la Antigüedad**, señala unos "consejos generales" que, a pesar de dirigirse al estudio del arte griego, conservan toda su fuerza frente a la consideración del arte contemporáneo. Son consejos que, en primer lugar, invitan a liberarse de prejuicios frente al arte; luego, a dejar que la obra nos presente el mensaje

del cual es portadora, antes que forzarla a que nos ofrezca otro que quisiéramos oír o al que estábamos acostumbrados, pero que quizá no es el suyo; además, a ir a lo esencial del arte, dejando de lado los elementos accidentales; y, finalmente, a procurar el contacto directo con las obras de arte, más que con los juicios técnicos o con meras reproducciones. En síntesis, para enfrentar el arte no basta con las opiniones de críticos o maestros sino que ellas nos deben conducir a un conocimiento y apreciación personales.

Ni el arte ni la historia del arte son elitistas ni herméticos, pero pasan a través del estudio y del acercamiento habitual. Como no podríamos decir que la complejidad propia de los fenómenos científicos o de las técnicas los haga herméticos o elitistas. No queda pues otro mensaje que el de la necesidad de aprender a aproximarse al arte contemporáneo y el de la convicción profunda de que es un esfuerzo que vale la pena intentar.

Medellín, Julio-Agosto 1995

