

## EL ARTE

Alicia Lozano

*“El arte es la Esfinge eterna. Si vas a ella, penetra el enigma o, de lo contrario, serás devorado”.*

Antonio Bourdelle

Cuando se trata de valorar la importancia que el Arte tiene en la vida del hombre; de seguir la imperecedera huella que ha ido dejando a través de los tiempos; de mostrar el horizonte amplísimo que nos revela cuando, paso a paso, nos enseña a mirar con ojos nuevos los seres y las cosas y, sobre todo, cuando deseamos hacerlo conocer y amar, sencillamente, sin complicaciones, ni problemas; —no existiendo una pauta que nos guíe y nos oriente, ni un método especial que nos marque la ruta a seguir, vamos a optar por el camino opuesto, es decir, no vamos a suponer nada en absoluto, ni definiciones, ni casillas, ni clasificaciones, sino estar dispuestos a deducir, mediante la reflexión, todo lo que necesitamos.

1.0 Comenzaremos por indicar las características generales de las obras de arte y para ello vamos a apoyarnos en la experiencia y la claridad de los escritos de Jan Mukarovsky quien establece una serie de consideraciones dignas de tenerse en cuenta para la apreciación artística.

### 1.1 El objeto natural y la obra de arte plástico:

“Comparemos una obra de arte plástico con un objeto natural. Imaginemos, una al lado del otro, una estatua y un pedrusco que sea de la misma piedra de la que está hecha la estatua. Sin duda hay muchos aspectos en los que uno y la otra se asemejan: también la estatua fué antaño un bloque de piedra, y no faltan casos en los que el escultor encontró su inspiración en la forma de una piedra. A veces incluso una estatua ya terminada manifiesta, por las formas que tiene, los contornos del bloque de piedra del que ha surgido. Y al contrario, si la estatua es de un material blando (piedra arenisca) y si está expuesta a las influencias del medio ambiente, con el tiempo irá adoptando cada vez más el aspecto de un pedrusco. Las analogías entre el pedrusco y la estatua son numerosas y la transición entre los dos es casi imperceptible. A pesar de esto la diferencia entre una obra de arte y un

objeto de la naturaleza es tan considerable que su identificación, aunque se manifieste sólo en casos extremos, nos parece paradójico. Parece claro, porque la obra de arte es un producto de la mano y de la voluntad humanas, mientras que la forma del objeto de la naturaleza es producto de fuerzas naturales: la erosión, la fricción etc. Pero, las cosas no son tan simples; también un objeto de la naturaleza puede actuar sobre el espectador como una obra salida de la mano del hombre; se conocen rocas parecidas a estatuas cuya forma es producto de la erosión. La diferencia entre la obra artística y el objeto natural no consiste, pues, en el origen del objeto, en la participación o la no participación de la mano y la voluntad humanas en su nacimiento, sino en la constitución del objeto mismo”.

## 1.2 La intencionalidad:

“Si la forma del objeto nos hace suponer, o más bien intuir un sujeto, aquél no nos parece ser un objeto de la naturaleza; nos lo parece solamente cuando su forma actúa sobre nosotros como una consecuencia mecánica de las fuerzas naturales. Detrás de la obra artística intuimos, pues, a *alguien*, a un sujeto en general; pero el correspondiente hombre-autor y su voluntad son inaccesibles y a veces desconocidos para nosotros, o incluso, pueden ser inexistentes. Dicho de manera más clara: la obra artística no se distingue de un objeto de la naturaleza por el hecho de tener un autor que la haya realizado, sino por el de manifestarse como algo terminado, de manera que sus formas descubren una única y determinada orientación. Decimos por eso que la obra artística en sí, sin que se tenga en cuenta lo que está fuera de ella, y por lo tanto sin buscar la personalidad real de nadie, es *intencional*, manifiesta la intencionalidad. Añadamos a esto una pequeña pero importante observación: a veces no es sólo la constitución de un objeto determinado, sino también la actitud que el receptor adopta frente a aquella lo que determina si el objeto es captado por el receptor como intencional o no” (1).

1.3 Así, Leonardo da Vinci aconsejaba a los pintores jóvenes: “Si te fijas en las paredes embadurnadas de manchas o en piedras de distintas mezclas, y si entonces te dispones a inventar alguna escena, podrás ver allí semejanzas con distintos paisajes engalanados de montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de formas distintas; también podrás ver batallas, gestos activos de figuras, extraños aspectos de rostros, y vestidos e infinitas cosas, que luego tu podrás convertir en íntegra y buena forma. Con tales paredes y mezclas de piedras sucede como con el sonido de campanas en cuyos toques encontrarás todos los nombres y vocablos imaginables” (2).

1.3.1 “Dicho con otras palabras; les aconsejaba que concibieran las líneas y manchas surgidas por casualidad sobre el marco como un croquis intencional de los cuadros. Con lo que hemos dicho antes hemos alejado la

(1) JAN MUKAROVSKY. “Escritos de Estética y Semiótica del Arte”.

(2) LEONARDO DA VINCI: “Tratado de la Pintura” Turín, 1965.

obra artística del hombre-autor, pero mediante esta última observación la acercamos repentinamente al hombre-receptor. Hay que tener en cuenta que entre el autor y el receptor hay una diferencia fundamental: el autor es una persona única y singular; el receptor es cualquier persona. El autor decide la constitución de la obra, mientras que el receptor la percibe terminada y no puede cambiar nada en esta constitución objetiva —como máximo puede entenderla de diferentes maneras—. Y esta concepción suya de la obra se manifiesta sólo en un momento fugaz, mientras que la obra misma sigue existiendo. Por eso podemos afirmar, incluso después de haber considerado el punto de vista del receptor, que la obra artística en sí es creada *intencionalmente*, mientras que un objeto de la naturaleza, a diferencia de aquélla carece de intencionalidad y su constitución es casual”.

### 1.3.2 Diferencia entre la obra artística y el objeto práctico:

“Lo que hemos dicho de la intencionalidad es válido no sólo para la creación artística, sino para toda creación humana: cualquier objeto que el hombre crea o transforma para sus fines lleva para siempre las huellas de esta intervención. Y aunque su autor dejara de existir, la constitución del objeto se manifiesta como intencional cuando ya ni se sabe a qué fines servía originalmente. Cuando el arqueólogo, inclinado sobre el yacimiento, busca entre los trozos de piedras aquellas que llevan la mínima huella de una constitución intencional, no busca sólo las obras de arte, sino también los instrumentos de trabajo del hombre, objetos de la vida cotidiana. Se nos plantea, pues, la cuestión de si la intencionalidad artística se diferencia de alguna manera de la no artística o práctica, y en qué consiste esa diferencia. Partiremos de un ejemplo sugestivo. Supongamos ante nosotros un instrumento de trabajo o de cualquier actividad humana en general, ya sea un martillo, un cepillo de carpintero o un mueble fabricado por estos instrumentos en el sentido más amplio de la palabra. En todos estos casos no hay duda alguna de que se trata de una constitución intencional. Mientras concebimos estas cosas como objetos de uso práctico, es decir como instrumentos, juzgamos cada una de sus características en función de la finalidad a la cual sirve cada uno de estos objetos. A la vista de esta finalidad valoramos tanto la forma y el material como cada uno de los componentes de estos objetos, y nuestra atención se concentra sólo en función de la finalidad en cuestión: lo que no sirve a esa finalidad dada escapa a nuestra atención; así por ejemplo es muy probable que no nos demos cuenta del color del mango de un martillo. No obstante puede producirse un cambio decisivo, cuando comencemos a ver de otro modo el objeto cuya finalidad es práctica observándolo por él mismo. Y en ese momento se producirá un cambio extraño en ese objeto. Ante todo se harán valer también aquellas características que antes —puesto que no tenían ninguna relación respecto a la finalidad práctica— quedaron omitidas, o incluso totalmente desapercibidas (el color, por ejemplo). Pero también aquellas características que antes —siendo útiles desde el punto de vista práctico— fueron el centro de nuestra atención, aparecerán ahora en otra perspectiva. Habiendo sido privadas de la relación respecto a la finalidad que se encontraba *fuera* del objeto, estas características entran en relaciones

mutuas dentro del objeto mismo y el objeto nos aparecerá como si estuviera tejido por ellas, unidas en un conjunto único e indivisible.

Tratándose de la cosa concebida desde el punto de vista práctico, el cambio de cualquiera de sus características o partes, efectuado con el fin de adaptarla mejor a su objetivo, no cambiaría en nada la esencia de la cosa. Sin embargo, al valorarla por ella misma nos parece que el cambio más mínimo afectaría su propia esencia, transformaría el objeto en algo diferente. Dicho más concretamente: al tratarse de una silla concebida como instrumento para sentarse, el cambio de la forma del respaldo significaría únicamente una etapa en la adaptación paulatina a la finalidad mencionada; en el caso de una silla en la que se concibiese por ella misma una transformación de su conjunto singular de características en otro, significaría un cambio de su esencia misma. En el primer caso concebiríamos la silla como un instrumento que puede ser fabricado en cantidades ilimitadas, en el segundo como una obra artística singular que aunque puede ser imitada, no puede ser reproducida. Con la singularidad, y por supuesto también con la exclusión de la cosa que hemos concebido como obra de arte, se relaciona la tendencia a excluirla del *uso práctico*, aun cuando está adaptada y conviene a este uso" (3).

1.3.3 Para mayor comprensión de lo expuesto anteriormente, podría compararse una silla corriente (instrumento) con las "Mecedoras" del escultor inglés Henry Moore, o con la curiosa y original producción de "Mujeres-objeto" que a partir de 1968 ha trabajado el conocido artista caleño Hernando Tejada: "Rosario la mujer armario", "Teresa la mujer mesa", "Sacramento la mujer asiento", "Berta la mujer puerta", "Isadora la lechuzca mecedora", "Abigail la mujer atril", "Leonor la mujer tocador", "Paula la mujer jaula", "Estefanía la mujer telefonía", etc. Obras, todas ellas cargadas de una imaginación desbordante y de un exquisito humor.

1.3.4 "Hemos llegado, pues, a la conclusión de que los productos de la actividad humana que llevan en su constitución indicios de intencionalidad se dividen, en rasgos generales, en dos grandes grupos. Los del primer grupo sirven a un objetivo determinado, mientras que los del segundo están destinados, si podemos decirlo así, a tener la finalidad en sí mismos. Los objetos del primer grupo pueden ser designados, en el sentido amplio de la palabra, como *instrumentos*; los objetos del segundo grupo como *obras de arte*. Cada uno de estos dos grupos se distingue por una determinada manera de constitución *intencional*: el instrumento insinúa que está destinado a servir; la obra artística obliga al hombre a que adopte una postura de mero receptor frente a ella. No obstante la constitución del objeto no tiene que actuar de manera unívoca en una de estas dos direcciones; al contrario, hay muchos casos en los que el mismo objeto puede ser valorado simultáneamente como un instrumento y como una obra de arte".

1.3.5 "Es necesario aclarar el aspecto que tiene la *intencionalidad* cuando se refiere a la obra de arte porque en este caso, la intención de crear

(3) JAN MUKAROVSKY, Op. Cit. pag. 260 a 62

queda en la obra misma y se pierde de vista el objetivo exterior, uniéndose cada vez más a su fuente humana. La obra de arte nos obliga a pensar en el sujeto que la creó, que le imprimió su espíritu y pone en actividad todas nuestras facultades para poder comprenderla; no así la obra destinada a una actividad práctica que nos deja sin cuidado respecto a su autor, basta que llene a cabalidad la función para que fué creada.

1.3.6 Lo que distingue pues, a la obra de arte de los demás productos de la actividad humana está en el hecho de que si la intencionalidad los convierte en cosas que sirven a objetivos determinados, esa misma intencionalidad transforma la obra artística en un símbolo no subordinado a ningún objetivo exterior, sino independiente y evocador en el hombre de una determinada postura ante la realidad" (4).

## 2.0 EL ARTE COMO LENGUAJE

Ordinariamente cuando se trata de transmitir algo a los demás se hace necesario que el grupo receptor sea homogéneo, capaz de interpretar el signo o el lenguaje, despierto intelectualmente y dispuesto a reaccionar ante los estímulos que recibe; de lo contrario la comunicación sólo puede producirse a un nivel muy elemental; sin embargo, cuando hay barreras de lenguaje, ausencia de costumbres y actitudes comunes, todavía queda como base para la comunicación la común experiencia del mundo físico inmediato.

2.1 Para mantener en funcionamiento una sociedad, sus miembros deben intercambiar gran cantidad de información práctica, pero mientras más compleja sea esa información exigirá un procedimiento o método más complejo en sí mismo. El hombre necesitará pues, un "lenguaje" capaz de representar la información específica y expresarla; tendrá que crear equivalentes de los objetos, ideas o sentimientos para que el mensaje pueda ser transmitido. En la comunicación tales equivalentes reciben el nombre de "símbolos", y generalmente son abstracciones de la esencia de las cosas.

2.2 La abstracción hacia el simbolismo requiere una simplicidad total, reducir el detalle visual al mínimo. Un símbolo para ser efectivo, no sólo debe verse y reconocerse, sino también recordarse y reproducirse. No puede suponer una gran cantidad de información detallada. Es necesaria cierta preparación en el público para que el mensaje sea comprendido. Cuanto más abstracto es el símbolo, con mayor intensidad hay que penetrar en la mente del público para educarla respecto a su significado. Resulta más efectivo para la transmisión de información cuando es una figura totalmente abstracta.

2.2.1 El símbolo no establece un vínculo físico, visible con los seres, sino un vínculo moral, invisible. Gracias a una analogía con la que será dotado, el símbolo se considerará la equivalencia de una fuerza, de un poder

(4) JAN MUKAROVSKY. Op. Cit. pag. 263

inmaterial que el hombre habrá reconocido en la naturaleza. Cuanto más arcaico y cuanto más profundo, es decir, cuanto más psicológico sea el símbolo, más colectivo y universal, más material es. Cuanto más abstracto, diferenciado y específico sea, más se acerca a la naturaleza de la originalidad y unicidad, y más se ha desprendido de su ser universal.

2.2.2 El artista utiliza elementos separados, líneas, colores, formas o texturas, para construir símbolos pictóricos de modo muy parecido a como el escritor combina partes del lenguaje escrito para producir su método de comunicación. En las artes visuales la *representación de un objeto no es el objeto*. Al igual que el escritor, que utiliza palabras que son símbolos para las cosas que desea comunicar, así el artista emplea los elementos de la pintura y la escultura para la comunicación. La combinación de tales elementos produce equivalentes del tema, pero los equivalentes siempre son justamente eso, es decir, combinaciones de elementos unidos para producir un orden que debe reconocerse por el observador antes que su significación sea aprehendida.

2.2.3 Para representar un objeto de la naturaleza puede haber un *sinnúmero de equivalentes* que se forman con líneas, colores o formas; cada cambio en el medio empleado variará inevitablemente el aspecto del equivalente; pero también la apariencia de un equivalente puede ser afectada por factores que nada tengan que ver con el tema representado.

2.2.4 El tiempo y la tradición pueden afectar por igual el lenguaje escrito y el plástico. Incluso personas que tienen el mismo lenguaje, las mismas tradiciones y el mismo tiempo en la historia, deseando decir lo mismo, lo hacen de diferentes maneras. A un artista le es imposible expresar simultáneamente todos los posibles significados o equivalencias potencialmente encerrados en su tema.

2.3 Pero, la significación de la obra artística, —precisamente en tanto que obra artística—, no consiste en la comunicación. La obra artística no tiende a nada que esté fuera de ella, a ningún objetivo exterior. El signo artístico, a diferencia del comunicativo, no es “servil”, o sea, no es un instrumento. No establece una comprensión entre la gente en cuanto a las cosas, —aunque éstas estén representadas en la obra— sino en cuanto una determinada postura del hombre frente a toda la realidad que le rodea, es decir no sólo frente a aquella realidad que está descrita en la obra.

2.4 El actual espectador de arte ya no puede dar por supuesto que lo que contempla delante de sus ojos sea un *modelo* que sirva para juzgar otras imágenes o un lenguaje que actúe como medida para otros sistemas de comunicación, ya que se encuentra inmerso en un mundo visual en que todos los lenguajes tienen un valor de acuerdo con su capacidad para comunicar una imagen significativa de alguna porción de la experiencia humana. A esto se añade el que hoy se ha dado a la percepción personal un valor que no tuvo en el pasado. Por eso el espectador llega a la obra de arte con el convenci-

miento de que hay muchas maneras de contemplar el mundo y muchos modos de comunicar lo que se ha experimentado.

Cuando la obra de arte ha sido terminada, cuando se ha aplicado la última pincelada, o se ha dejado en la piedra la huella del último golpe del cincel, el artista ofrece su declaración a quienes sean capaces de leer su mensaje.

### 3.0 EL TEMA DEL ARTE

“Examinando las obras de los artistas a lo largo de la historia, el tema de las artes puede descomponerse en dos categorías: 1o. el mundo de la realidad perceptiva, 2o. La respuesta personal a la experiencia” (5).

3.1 Los seres humanos conocen el mundo físico a través de sus sentidos. La retina del ojo reacciona a la energía lumínica reflejada por los objetos. Las vibraciones del aire en el tímpano se perciben como sonidos. La piel reacciona a los cambios de temperatura y al contacto con otras superficies. Se registran los olores y se les da respuesta. Este estímulo de los órganos sensoriales proporciona la materia prima que se sintetiza en la mente en una percepción personal del mundo externo.

3.1.1 El desarrollo de las ciencias ha extendido los límites de los sentidos. El ojo, ayudado por el microscopio, puede penetrar en un mundo de formas complejas y asombrosas. El telescopio penetra en los cielos para examinar los vastos espacios. El tubo de rayos X permite explorar las intrincadas formas internas. El osciloscopio revela esquemas de sonido y otras energías invisibles. La cámara cinematográfica posibilita la captura de los movimientos más rápidos para estudiarlos sosegadamente. Cada día trae consigo un nuevo mundo que ver, diferente para el artista. Su visión ya no está confinada en los límites de la tierra. Puede pintar lo que ve, pero ahora lo que ve se ha extendido al microcosmos y al macrocosmos que la ciencia le ha revelado.

3.2 “Se puede concebir el mundo como una serie de realidades *conceptuales* limitadas, objetos que existen solamente en ciertas formas y posiciones estáticas y concretas. Una persona que concibe el mundo de este modo, lo ve en función de conceptos estereotipados. A menudo le es muy difícil reconocer representaciones de realidades físicas, a menos que se aproximen estrechamente a sus imágenes conceptuales. El primitivo arte Egipcio era conceptual.

3.2.1 Contrastando con la representación conceptual de la realidad física, hay un sistema concebido para reproducir la *experiencia perceptiva* de la observación del mundo físico. De acuerdo con esta experiencia, un pájaro no siempre es el pájaro. Puede ser un punto, o un rayo de luz, o quizá

(5) NATHAN KNOBLER: “The visual dialogue” Ed. Holt, Rinehart and Winston, Ind., de New York.

incluso la trayectoria de un deslizamiento en espiral visto en el firmamento. La experiencia física se comunica en la representación perceptiva como una imagen visual que se puede interpretar de diferentes maneras.

Ni la representación conceptual ni la representación perceptiva del mundo físico es cada una en sí misma superior a la otra; ambas existen y se encuentran en el arte del pasado y del presente" (6).

### 3.3 La respuesta personal a la experiencia:

Todos tenemos nuestro mundo interior, subjetivo, diferente del mundo físico que nos rodea, tan real como éste, pero más nuestro, al fin y al cabo, es el que nos acompaña siempre, el que vivimos y sentimos en la profundidad de nuestro ser, en el que estamos inmersos y donde más interrogantes y sorpresas encontramos.

3.3.1 Cuando el artista quiere mostrar o decir algo sobre el mundo perceptivo, encuentra todo un arsenal de medios para hacerlo: la naturaleza le ofrece sus modelos, la tradición le enseña técnicas y formas convencionales y la experiencia consciente de las gentes facilita la comprensión.

3.3.2 Pero como la objetividad absoluta es una meta imposible y es difícil aislar la representación de la realidad perceptiva de la respuesta *subjetiva* del que registra su propia percepción, es entonces cuando surge el problema.

3.3.3 Durante siglos pintores y escultores han tratado de expresar sus reacciones personales ante sus temas y hoy, más que nunca, la comunicación del mundo subjetivo del artista se ha hecho más predominante. Para mostrarlos su experiencia personal, su respuesta subjetiva, el artista está solo, ya no tiene un lenguaje común, no puede estar seguro de que las imágenes que produce para representar su realidad subjetiva tengan significado para otros. Para expresar lo que para él es real pero no visto, la falta de símbolos universales puede hacerlo aparecer confuso, incomprensible o ambiguo y hasta rechazarse su mensaje. Por eso debe ser un verdadero *creator*.

## 4.0 EL PAPEL DEL ARTE

*La imagen y su caos:* El siglo XX es el siglo de la imagen, nunca se había mostrado mayor interés por ella, ni nunca se había explotado más su avasalladora influencia. Todo en la vida moderna tiende a producir choques sensoriales que nos conducen y dominan. La obsesión por lo auditivo y óptico asedia permanentemente al hombre, y ha dado origen al triunfo de la imagen; ésta tiene, en la publicidad, la misión de sorprenderlo primero para luego dirigir su atención.

(6) NATHAN KNOBLER: Op. Cit.

Pero en lugar de presentarse al pensamiento como un estímulo a la reflexión, las imágenes tienden a violentarlo, a imprimirse en él de una manera irresistible, sin dejar tiempo a la razón para formar una barrera defensiva o discriminatoria. Además, han suplantado a la lectura, en el papel que ésta desempeñaba para alimentar la vida del espíritu.

Las imágenes que la publicidad prodiga sin control a través de los medios de comunicación: radio, televisión, cine etc. van tornando al hombre cada vez más pasivo, despertando en él un apetito obsesionante por ver y oír más cosas cada día que lo van convirtiendo en un ser totalmente receptivo, incapaz de digerir los mensajes que recibe, impotente para la reflexión, mutilado en su imaginación y sus sueños y obligado a vivir en una especie de hipnotismo permanente.

4.1 *El arte liberador*: Para salvar al hombre de este naufragio total de sus valores a que lo está llevando la civilización actual, viene el Arte, que también utiliza el lenguaje de la imagen, que habla a la mirada, pero no para imponerse dictatorialmente, no para ayudarlo a matar el tiempo o librarlo del hastío, sino para despertar al hombre de su letargo, para recordarle su capacidad creadora, para obligarlo a concebir un mundo nuevo hijo de su espíritu y de su inteligencia.

4.2 *El Arte y el Hombre*: Para apreciar o valorar el arte no se puede ser pasivo. El artista crea signos que hay que descifrar. Nos muestra un mundo extraño, el de su propia visión, que hay que observar con mirada distinta de la empleada para contemplar la naturaleza que nos rodea. Nos descubre su vida interior y para penetrar en ella es necesario conocer al hombre en la magnitud de su grandeza, intuir las similitudes o diferencias que nos acercan o distancian de su espíritu y descubrir en él al ángel o al demonio. Nos lleva de la mano por los intrincados vericuetos de su fantasía o del incosciente y para poder volar o descender a los abismos hay que tener la mente ágil, el ojo avizor, fuerza de titanes, y tensar nuestra sensibilidad hasta el grado de exaltación a que el artista quiera llevarnos.

4.3 Por otra parte la obra de arte, —a diferencia de la imagen publicitaria que penetra violentamente al subconsciente—, nos deja una libertad absoluta, permanece inmóvil y disponible, acepta el ritmo de observación que queramos imponerle, permite que meditemos en ella y nunca nos atropella, pues por más admiración que despierte y por emocionado que esté el espectador, seguirá siendo fundamentalmente dueño de sí mismo.

4.4 *La posesión del Universo*: Gracias al Arte, el hombre no solamente puede crear su mundo, sino tomar posesión y apropiarse del Universo. El Arte es un medio concedido al hombre para integrarse al mundo exterior, para borrar las diferencias que lo separan de él y vencer los terrores que le inspira. Se apodera de las cosas transformándolas o captándolas en forma de *imagen*, se esfuerza por hacer un doble parecido al ser o al objeto que representa. Según una creencia de la magia de todos los tiempos, la parte es solidaria del todo, por lo que la reproducción incluye al original y a diferen-

cia de éste, aquélla no puede huir, ni resistirse quedando entonces a merced de su poseedor. Esta sería quizás la causa más poderosa que obligó al hombre paleolítico a imponerse un nuevo trabajo, un esfuerzo más, al taller sobre las rocas o en los huesos, la imagen de los animales que necesitaba cazar para asegurar su subsistencia.

4.5 *El tiempo aprisionado*: Pero, el hombre por medio del Arte no sólo ha llegado a poseer el universo; ha vencido una de las fuerzas más arrolladoras y temibles: *el Tiempo*. El sabe que todo se le escapa, los bienes materiales que creyó asegurar, los sentimientos, las alegrías, las exaltaciones en que se encontró a sí mismo y que desaparecen con el momento en que fueron vividos; pero, el Arte le ha dado un secreto: el poder de inmovilizar, de conservar y de aprehender lo que ve a su alrededor y lo que vive y siente en el fondo de su ser.

4.5.1 Fueron los impresionistas los primeros artistas que se esforzaron por capturar el tiempo, cuando en sus cuadros trataron de mostrar el momento fugaz, los cambios instantáneos que sufren los objetos por la incidencia de la luz sobre ellos, las realidades sucesivas de la materia continuamente trabajada por la atmósfera y su predilección por representar el viento y el agua que corre. También podría decirse que muchas obras, reclaman el —mismo tiempo real— del espectador; en Arquitectura, por ejemplo, cuando la forma de la construcción o de sus alrededores obliga al espectador a dar una vuelta al edificio antes de poder entrar en él, o a atravesar sus distintas secciones inferiores en un orden determinado. Mediante estos recursos el Arquitecto establece la secuencia temporal y el orden de sucesión en los que el receptor debe percibir las diferentes partes de la construcción.

4.6 *Terapia espiritual*: El Arte ofrece al hombre otra oportunidad fantástica, la de poder liberarse de los conflictos, tragedias y desgarramientos que lleva en su interior, que lo torturan y confunden.

“Todo hombre lleva en sí tentaciones, fuerzas que agitan las profundidades de su alma. El psicoanálisis ha demostrado cómo nuestro pensamiento y nuestra voluntad consiguen a duras penas reprimirlas, a veces al precio de turbaciones psíquicas. Estas tendencias que pretenden satisfacerse y que nuestras costumbres o nuestras leyes morales contrarrestan, que incluso sencillamente nuestros hábitos de pensar impiden por ignorancia que se extiendan, hallan en la obra de arte una salida espontánea, imaginaria y por añadidura muchas veces confusa. El artista creador se libera de ellas haciéndolas pasar a su obra; el espectador, saciándose en ellas por la imagen presentada a sus ojos. Uno y otro, en sentido literal, se encuentran “desposeídos”. El artista se libera porque en adelante se halla enfrentado con lo que residía en su interior y le iba corroyendo. A su vez, el espectador goza de este efecto bienhechor; pues, en la medida en que una obra de arte le hace vibrar, esto es, en la medida en que se reconoce a sí mismo y aprende a conocerse, ve al fin conjurada esa soledad en la que el menor peso se convertía en opresivo. En adelante, comparte con los demás sus emociones, a veces

oscuras, que se le aparecen como un signo ajeno; cree entender el secreto del artista y al mismo tiempo descubre el suyo" (7).

4.6.1 Para cumplir esa misión liberadora nació el Superrealismo, movimiento del arte moderno que aspiraba a "provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia, del tipo más general y más grave posible". (André Breton, *Second manifeste du Surréalisme*, 1930, París) El espacio del Superrealismo es un espacio de evocación onírica, irracional, alucinante, estático y silencioso. El espacio se estira y se retuerce; todo tiene nitidez, lo cercano y lo distante; hechos incongruentes se presentan sin cronología lógica, comprimidos dentro del mismo espacio y tiempo; y también como en los sueños, las imágenes sustituyen a las palabras. Los objetos no son sensuales, son sexuales. El arte superrealista, no debía ser aprobado por los sentidos, sino aprehendido por el intelecto como una descarga eléctrica. El Superrealismo es un intento de rebelión contra la mecanización del hombre, contra el ordenado poder de la razón, contra la transformación del hombre en una máquina de funcionamiento perfecto. Los superrealistas sondearon el inconsciente para descubrir sus fantasmas; indagaron el sueño, con sus absurdos encuentros y transformaciones, sus combinaciones paradójicas. Equipararon el sueño a la vigilia; se prestó mayor atención a la existencia del hombre cuando sueña; el pensamiento del que está despierto fué relegado a un plano secundario; y la suma de las vivencias oníricas se consideró una realidad tan verdadera como las experiencias de la vigilia. El Superrealismo se vale siempre de elementos realistas. Los pintores pintan fielmente, imitativamente, leales a su tema. Todo es reconocible en sus cuadros, las cosas pueden ser nombradas. Pero estos objetos familiares se emplean de una manera fantástica, se enlazan libremente, de un modo insólito para nuestra conciencia despierta, intencionada. El mismo término --super-realismo-- intenta expresar esta dimensión oculta.

## 5.0 EL ARTE Y LA CULTURA:

En este trabajo no vamos a enfocar la cultura en sí, ni las divergencias que surgen de los conceptos sobre ella. Nos limitaremos a insinuar la íntima relación que tiene con las bellas artes y la importancia de éstas para hacer palpable el grado de desarrollo alcanzado por la cultura.

5.1 Si por la cultura de un pueblo entendemos la idea que del "mundo" tiene ese pueblo, a lo que es lo mismo, el "mundo" que se fabrican unos hombres para poder vivir en él; su "mundo" que no es igual al nuestro, e incluso diferente a cualquier otro; quedarán comprendidos en la cultura el repertorio de conocimientos, ideas o creencias que el hombre posee para valerse en la vida y todos aquellos productos de la imaginación —estéticos, religiosos, científicos, morales— que le dan tranquilidad a la existencia, de por sí angustiada del hombre.

(7) RENE HUYGHE, "El Arte y el Hombre" Tomo I, pag. 8 Ed. Planeta.

5.2 Ahora bien, siendo el Arte el lenguaje y la expresión más fiel de lo que es el hombre, su *apreciación* será incomparablemente el método más objetivo, más práctico y más valioso para llegar a su cultura. El famoso crítico Ruskin afirma que "El arte de cualquier país es el exponente de sus virtudes sociales y políticas y de su condición ética". La razón de la superioridad del arte como índice de cultura se puede encontrar en el hecho de que en las bellas artes uno tiene la sensibilidad espiritual en contacto directo con la materia; en ellas se funden los dos mundos: el subjetivo del ser íntimo y el objetivo del entorno, por consiguiente representan la cultura en su etapa más coherente y una obra de arte corporiza los valores de esa cultura con la mayor vividez posible.

5.3 Si queremos llegar al hombre y conocer su grado de cultura, es necesario estudiar profundamente el arte. El aprendizaje de la apreciación del arte no sólo llena las exigencias prácticas de un programa universitario, sino que proporciona un goce tan profundo que cambia la visión del mundo y hasta la forma de actuar en la vida. Es realmente doloroso que en las Universidades no se haya valorado la importancia que tiene el estudio del arte, para la formación integral de los alumnos. Cuando todo en nuestra época tiende a mecanizar al hombre, cuando las exigencias del momento quieren un *producto humano*: el especialista, el técnico, el de la idea fija, limitado en sus intereses mentales, privado del goce sensorial y atrofiada la parte emocional de su naturaleza. La Universidad aceptando su responsabilidad y aprovechando los innumerables recursos que le ofrecen las bellas artes, debería luchar más intensamente para que la formación que imparte no de como resultado *mentes unilaterales*, sino *seres íntegros*: capaces del análisis, sí, pero también de saber defender las fuerzas de su espíritu, de predicar los principios que constituyen sólidas bases de las sociedades contrastadas, con capacidad creadora para transformar el mundo; listos a vibrar ante la verdad, la bondad o la belleza; a sentir y cultivar la alegría; a deleitarse con la música, la poesía, el color o los movimientos armoniosos; a amar con pasión noble y desinteresada, en una palabra, hombres que transformen su naturaleza en arte y que ese arte domine sus vidas, entonces podremos decir: ya no existen obras de arte, sino sólo arte. Pues el arte es entonces la forma de la vida.

Alicia Lozano Medina.