



Andrea Lizeth López Flores

El arte como construcción social o elemento intrínseco de la naturaleza humana

Introducción. Sobre el significado del arte

Para llevar a cabo un análisis sobre los elementos que pueden resultar determinantes para la creación artística, así como para la experiencia que la obra o el objeto artístico producen en el espectador, resulta necesario tomar en cuenta aquello que constituye el concepto mismo de arte. La pregunta acerca de qué es el arte, en nuestros días ha sido, en cierto sentido, dejada de lado, dada la gran cantidad de manifestaciones que son concebidas como artísticas.

Definir el arte implica, entonces, una gran dificultad; ésta es que, al intentar hacerlo, quien lo trata suele comprometerse con ciertas concepciones o corrientes artísticas y deja fuera algunas otras y con esto se crea un complejo problema de demarcación. Por ello, antes de manifestar lo que ha de entenderse por arte, deben tomarse en cuenta las concepciones previas.

Wladislaw Tatarkiewicz, en su obra *Historia de seis ideas*, lleva a cabo un profundo análisis sobre el devenir histórico del concepto de arte, que transcurre desde la antigüedad hasta los primeros movimientos de vanguardia del siglo XX, y señala que el arte puede dividirse o delimitarse dentro de tres periodos clave para observar dicha transformación. El primero de ellos es el de *la producción sujeta a reglas*. Esta concepción predominó por largo tiempo, y tuvo lugar a partir de la época clásica; en ella se asocia directamente el arte con la destreza o la capacidad para ejecutar algo con gran precisión, y de acuerdo con cierta normatividad preestablecida; Tatarkiewicz señala, entonces, que durante esta etapa, el arte era concebido como: “Techné en Grecia, ars’ en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del Renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el arma-

zón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia.”¹

Así pues, durante un largo periodo, el quehacer artístico se encontró sumamente vinculado a la utilidad, de modo que no puede negarse que el arte cumplía con una función social, pues las obras de arte se llevaban a cabo no necesariamente para ser contempladas, sino más bien con un fin específico, por ejemplo el religioso, en la construcción de templos y figuras que representasen a los dioses; o bien para cumplir funciones políticas, al construir edificios y monumentos que manifestaran la grandeza de un determinado lugar, así como figuras representativas de sus jerarquías sociales, e incluso funciones prácticas para la vida cotidiana, como la elaboración, con gran precisión, de utensilios que facilitarían la vida doméstica. Cabe señalar que aun cuando esta concepción del arte se centraba en la utilidad, esto no constituye un factor excluyente para que se buscara realizar las obras también con belleza y esplendor, es decir, no estaban del todo exentas de categorías estéticas, ya que considero que el hombre no se conforma con que algo cumpla exclusivamente con su función. En consecuencia, con los templos que se construían no sólo se buscaba crear un recinto de culto, sino honrar a las deidades, cualesquiera que fuesen, de la mejor manera posible; los recintos gubernamentales no eran meras instalaciones, sino que a través del uso de elementos ornamentales, sus hacedores intentaban mostrar el poder y la riqueza de dicha nación, por lo que las categorías estéticas se encontraban de algún modo implícitas en la elaboración diestra de las cosas.

La delimitación de la destreza, que Tatarkiewicz señala desde el arte griego, puede observarse incluso desde una etapa anterior, como ocurre en el arte egipcio, que aun cuando no se concibiese como tal, debía, sin embargo, ajustarse a una normatividad muy específica, la del *conocimiento experto*. Tenía que, por ejemplo, reflejar en la pintura ciertas jerarquías, que se representaban a través de la altura de los personajes representados; las mujeres y los hombres se distinguían no sólo por ello, sino también por la tonalidad de su piel; en la estatuaria podían distinguirse por su postura: por lo general, se colocaba a la mujer de pie, junto al varón, quien se hallaba

1 Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, 2001, España, p. 39.

en posición sedente. La observancia de estas reglas constituía la base esencial de toda creación artística, que para esta cultura era de suma importancia, ya que influían en ella factores de tipo político, social y religioso, y su incumplimiento era concebido como una grave falta de respeto a la figura hacia quien iban dirigidas las obras.²

En este periodo las bases que constituirían el concepto de arte fueron, entonces, la destreza y el apego a la regla, que estaban intrínsecamente ligadas: “algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte.”³ La producción artística era concebida como obra de la racionalidad humana, y esto llevó a que se incluyeran en ella tanto oficios como algunas ciencias. Sin embargo, esta teoría, aunque aceptada por un largo periodo, presentaba una dificultad, a saber, que resulta demasiado amplia para constituir un criterio necesario para fundamentar una teoría del arte. Esta problemática resultó bastante compleja en el Renacimiento y lo sería aún más en nuestros días, ya que no podríamos distinguir el arte de la enorme multiplicidad de cosas que lleva a cabo el hombre apegándose a una normatividad específica.

Hay que resaltar que esta exclusión de la destreza como criterio para llevar a cabo una teoría del arte se aplica únicamente para el mencionado fin, ya que, en términos generales, este criterio sigue siendo a menudo asociado a la palabra *arte* como tal, y que, en este sentido, dicho criterio no ha quedado todavía en desuso; además, si se aplicase en tanto a una teoría del arte, nos veríamos ocupados de las mismas dificultades que Tatarkiewicz encuentra dentro del periodo de transición entre el cambio de la destreza al de la belleza, criterio que se explicará más ampliamente adelante. Estas dificultades serían, por ejemplo, las de distinguir el arte de la pintura, del arte de la cocina, tomando también a esta última como algo que, dentro de su campo, puede ser ejecutado con gran destreza y con base en un conocimiento experto.

Como ya se mencionó, esta dificultad fue dejada de lado en el Renacimiento, “hubo que tomar conciencia de que lo que queda de las artes una vez purgados los oficios y las ciencias constituye una entidad coherente, una clase separada de destrezas, funciones

2 Cfr. Instituto Gallach, *Historia del Arte, tomo I*, Ed. Océano, España, 1997.

3 *Ibidem* p. 40.

y producciones humanas.”⁴ Las distinciones llevadas a cabo luego de esto tuvieron como una de sus finalidades principales el distinguir ahora el elemento capaz de unificar las artes como un verdadero conjunto coherente. Algunos autores, como Giznozzo Manetti, atribuyeron dicho elemento a la mente humana. Ésta es la que produce el arte y para quien se produce, es por ello que le atribuye ciertas características como lo insólito y lo ingenioso.

La especificación de Manetti, señala Tatarkiewicz, resultó de poca utilidad en su tiempo, pues constituía simplemente un cambio de término, pero no aportaba contenido al concepto de arte; sin embargo, esta consideración no parece, en nuestros días y con el desarrollo de las ciencias, algo que carezca enteramente de contenido, por ende será retomada de manera más amplia adelante.

Otros de los elementos que intentaron establecerse como vínculo entre las artes fueron la imagen, la música, la sutilidad, etcétera. Pero no fue hasta el siglo XVII cuando la belleza ocupó el lugar central como elemento indispensable y unificador en el conjunto de las artes; entonces apareció el término Bellas Artes, que vinculó directamente a la belleza de las obras de arte con la emoción que ésta produce en el espectador, como una sensación de gozo o de placer. Esta consideración constituiría la base de lo que Tatarkiewicz llama *un nuevo concepto*, que predominaría hasta la primera mitad del siglo XX, y que ya en ese momento presentó una nueva dificultad, pues al eliminar la destreza y la belleza como elementos unificadores entre las artes, la segunda resultó difícil de definir puesto que al proponer nuevos criterios, se regresaba otra vez al problema de que dichos criterios excluían algunas formas artísticas ya aceptadas dentro de un conjunto bien definido y daban pie a la inclusión de otras. Fue entonces cuando comenzó a evitarse unificar el arte a partir de un concepto, pues, señala, “el concepto actual [...] elude la definición. Esto se confirma en los diccionarios y enciclopedias actuales, porque o bien evitan hacer una definición, o conservan la antigua.”⁵

Esta renuncia a una definición deriva de que algunos de los criterios que intentaron establecerse –cuyo caso más relevante, en tanto que permaneció un mayor tiempo vigente, fue el de la belleza– o bien resultaban ambiguos, como lo es en este caso, ya que lo

4 Ibidem p. 43.

5 Ibidem p. 50.

bello puede predicarse de cualquier cosa que produzca placer y esta sensación se experimenta de maneras distintas por cada individuo, lo que también ocurre con algunos otros criterios como el de la imitación de la realidad, ya que el decir que algo imita también puede interpretarse en varios sentidos; o bien, eran demasiado extensos, como el de la forma, ya que ésta, al igual que como ocurría con la destreza, no corresponde exclusivamente al ámbito del arte. También se llevó a cabo un intento de establecer otro tipo de elementos, tales como la expresión, la capacidad de impresionar al espectador, o la creatividad, pero éstos, dice Tatarkiewicz, corresponden exclusivamente a ciertas corrientes y, por ende, no se pueden generalizar.

Estas dificultades derivaron en que se concibiese el arte como algo no difícil de definir, sino algo que teóricamente no puede llevarse a cabo, como lo señala M. Weitz:

Es imposible establecer cualquier tipo de criterios del arte que sean necesarios y suficientes; por lo tanto, cualquier teoría del arte es una imposibilidad lógica, y no simplemente algo que sea difícil de obtener en la práctica [...] los artistas pueden crear siempre una serie de cosas que no se hayan creado antes; por eso, las condiciones del arte no pueden establecerse nunca de antemano [...] el supuesto básico de que el arte pueda [ser] tema de cualquier definición realista o verdadera es falso.⁶

Desde esta perspectiva, pretender buscar un criterio absoluto para el arte parece una labor que carece de sentido, ya que éste es tan variado que no puede delimitarse dentro de ciertos cánones o leyes. Ahora bien, esto no implica que el no poder definir el arte cierre con ello todo tipo de preguntas al respecto, que resultan también necesarias para llevar a cabo una teoría del arte, queda aún la pregunta sobre las motivaciones del arte, es decir: ¿para qué o por qué hacemos arte? Ante esta pregunta, Tatarkiewicz proporciona tres respuestas, aunque señala que ninguna ha servido todavía de base universalmente aceptada para fundamentar una teoría del arte.

La primera respuesta que da Tatarkiewicz a la pregunta considera que el hombre realiza obras de arte por una tendencia inherente a su naturaleza, así, independientemente de lo que se

6 Citado por Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, 2001, España, p. 62.

entienda por arte o la finalidad que se pretenda llevar a cabo a través de ella, el hombre realizaría arte para satisfacer esta tendencia presente en su naturaleza.

La segunda respuesta es la que Tatarkiewicz denomina hedonista; ésta se encuentra, en cierto sentido, relacionada con la primera, mas no llega a profundizar en concebir al arte como una necesidad propia de la naturaleza humana, sino sólo como una actividad que nos resulta placentera. Puede afirmarse que ambas respuestas están relacionadas, ya que puede decirse que algo que nos produce placer lo hace porque, en cierto sentido, nos es necesario. Tómese como ejemplo lo satisfactorio que resulta para una persona, luego de realizar un gran esfuerzo físico como algún deporte de alto rendimiento, beber líquidos energizantes que recuperen en su cuerpo las sustancias que se han perdido durante dicha actividad; entonces, puede decirse que algo que nos es necesario como forma inherente a nuestra naturaleza, puede resultarnos también placentero.

La tercera respuesta señala únicamente que aún no se ha realizado ninguna teoría del arte, y que además ésta no nos es necesaria, pues basta con saber que el arte nos resulta placentero; ésta es la que se denomina escéptica.

El arte en el siglo XX

El cambio más radical, tanto en el concepto como en los propósitos del arte, tuvo lugar a finales del siglo XIX y principios del XX, esto ante el afán de los artistas de romper con lo preestablecido, con lo convencional y, en especial, con lo impositivo en el arte, actitud en gran medida derivada de importantes fenómenos sociales.

El arte “mantiene viva su potencia de ruptura, por un lado, de creación e innovación por otro.”⁷ Adquiere aquí, respecto a su concepto, una connotación de rebeldía y de autosuficiencia como nunca antes la había tenido, ahora que no puede establecerse una definición precisa, que no tiene una regla estricta, sólo queda oponerse, oponerse a la tradición, a un sentido del gusto común, se trata de sobreponer la novedad a la belleza.

7 Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, 1982, México, p. 391.

En este periodo histórico, el arte toma un papel semejante a lo que significó la vanguardia en su sentido militar, como modo de hacer frente, de retar y revelarse contra el enemigo, que en este caso son la tradición y la norma; se trata de un arte provocador y combativo.⁸ El punto aquí no consistía ya en que las obras de arte provocasen en el espectador un sentimiento positivo, algo que pudiera realmente ser considerado como experiencia estética producida a partir de la reflexión de la obra, lo que buscaban, en cambio, consistía en dar mensajes directos a la sociedad: el principal era el de ruptura con la tradición, con el arte de museo, con aquel destinado a la única finalidad de ser expuesto y admirado.

Los artistas del siglo XX mostraron desinterés o incluso sarcasmo por aquellas obras que tenían como único fin ser exhibidas dentro de un museo. Una actitud sumamente representativa de este ideal fue la de Marcel Duchamp.

Duchamp, ya en los primeros años del siglo XX, comenzó a manifestar esta actitud de ruptura con la tradición a partir de los *ready-mades*, que tenían como principal objetivo eliminar lo *retiniano* en el arte, evocar en el espectador no la actitud contemplativa, sino más bien una especie de *anestesia*. En esta línea, aunque las obras son hechas con un gran uso de la técnica, ésta no constituye el aspecto central de su elaboración, sino que participan otros elementos que, incluso, pueden llegar a ser considerados de mayor importancia, como el azar. Este elemento formará parte esencial de toda la obra de Duchamp y lo largo de todas las obras subsecuentes al primer *ready-made*, la *Rueda de bicicleta*, a la que su autor no considera propiamente como *ready-made*, sino más bien como una mera distracción⁹, con lo cual ya revela la actitud de oposición que marcaría el curso de la época contemporánea: el cambio en el uso de los materiales generalmente asociados al arte, así como su finalidad, para llevar a cabo una crítica desde el arte mismo.

8 Cfr. Gombrich, Ernst, *Historia del Arte*, Alianza Forma, 3ª edición, 1981, España, p. 538.

9 Cfr. Cabanne Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, s.a., Barcelona, p. 40.

Vanguardias

El periodo de vanguardias constituyó no sólo el enfrentamiento con los cánones del arte, sino también con lo que era normalmente aceptado en el gusto de la sociedad. El artista de vanguardia no busca agradar al espectador, en tanto que se opone deliberadamente a lo rutinario –entendido esto como una adaptación de las formas artísticas a ciertas necesidades de la sociedad–; quiere, en cambio, dar cuenta de su libertad y de su creatividad, de lo efímero, lo cambiante o lo incapturable de la realidad. Los artistas “ambicionaban un arte que no consistiera en fórmulas que pudieran ser aprendidas, y un estilo que no fuera estilo simplemente, sino algo poderoso y fuerte como las pasiones humanas.”¹⁰

Uno de los primeros artistas a los que se les suele atribuir este sentimiento de disconformidad y de impulso hacia nuevas técnicas y hacia un estilo más creativo y propio, fue Paul Gauguin, quien a través de su experiencia con las tribus tahitianas manifestó en su obra lo primitivo que encontraba en ellas; se entiende por primitivo formas más naturales, curvas, sensuales, libres, lo que constituiría los orígenes del llamado *primitivismo*. El arte en esta etapa presentó la ruptura con las formas tradicionales, a través de un regreso a lo primitivo, a lo natural, dejando de lado el ideal impuesto por el arte occidental.

Cubismo

El cubismo fue, en su época y aun en nuestros días, un arte disruptivo por excelencia, que rompe con todo aquello impuesto por la tradición, modifica las formas y la perspectiva, plantea un nuevo tipo de movimiento, una nueva forma de ver al objeto desde distintos planos luego de un detallado estudio del mismo. Su objetivo es “tomar un tema y deconstruirlo a través de una intensa observación analítica”;¹¹ se libera del intento por mostrar la realidad, la figura humana, no muestra sus formas reales, sino intrincadas formas geométricas. Esta deconstrucción de la realidad la plasmó Pablo Picasso en su obra

10 *Ibidem* p. 551.

11 Gompertz, Will, *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno*, Taurus, 2015, México, p. 145.

Las señoritas de Aviñón, que impulsaría el movimiento no sólo para el autor sino para los artistas de esta línea, en general.

Lo que se buscaba en estas obras era captar los objetos, mas no en un sentido de realismo, sino como lo que en realidad se percibe de ellos, de modo que el espectador recordase a partir de la obra sus modos cotidianos de percibir. Así, el arte en el movimiento cubista se concebía y tenía como finalidad el “poner en marcha nuestros cerebros y hacernos prestar atención a lo cotidiano y aquello a lo que no prestamos atención [...] ofrecer una representación más exacta de cómo observamos en realidad un objeto.”¹² Esta ambición, en un periodo posterior de esta misma corriente, se reestructuraría con el fin de que la atención del espectador se centrara en la obra por sí misma, en su conjunto y no en objetos aislados, pero conservando aun las diferentes perspectivas. Éste, sin embargo, no sería el único de los cambios que el cubismo presentaría a lo largo de su historia. Fue un movimiento que renovó las formas del arte en general, pero también a sí mismo una y otra vez.

Futurismo

Esta vanguardia, a diferencia del cubismo, no tiene su origen en una obra de arte como tal, inicia más bien como un discurso que se plantea desde un inicio como nuevo, como radical, como un cambio que nunca se había llevado a cabo por sus precursores –actitud común en los artistas de vanguardia–. Proporciona no sólo de manera práctica sus modos de concebir el arte sino también el fin hacia el que se dirigía con sus obras, al que plantea teóricamente en una serie de líneas agresivas, amenazantes y ambiciosas. Este movimiento toma al arte no de manera aislada, sino que lo vincula con otras áreas del quehacer humano, como la actividad política. No es, por tanto, una labor aislada, bohemia; quiere, en cambio, darse a conocer, hacerlo con estruendo y alentar al movimiento. “¡Vamos! ¡Prendamos fuego a las estanterías de libros! ¡Desviemos el curso de las aguas para inundar los museos! [...] Coged picos, hachas y martillos y demolead sin piedad todas esas ciudades veneradas.”¹³

12 *Ibidem* p. 152.

13 Citado por Gompertz, Will, *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno*, op. cit., p. 166.

El artista futurista no concibe al arte como un mero objeto para ser apreciado; para él tenía un fin claro y establecido, un fin claramente social, el arte constituye para él una herramienta para transmitir un mensaje, en este caso, un entusiasmo extremo y exaltador de los cambios propios de su tiempo, que permitiese infundir en el espectador el ansia por el progreso –ansia que más tarde sería sumamente criticada, por verse estrechamente relacionada con el fascismo– y por el desarrollo de la tecnología, así como el desdén por las formas tradicionales, que fueron antes veneradas por marcar una época y un tiempo, como el arte clásico y el renacentista, las artes de museo, como las denomina. Éste había quedado atrás, y a su parecer constituía la barrera para el desarrollo de un verdadero arte moderno y de la sociedad misma.

El cubismo y el futurismo se relacionan, pues, al igual que como lo hacen varias de las vanguardias, en que ambos movimientos revolucionaron los estilos y las formas del arte. Puede notarse en ellos que los antiguos valores propios del siglo XIX han quedado atrás, en especial la preocupación por la belleza, por recibir la aprobación del mundo del arte y del mismo espectador. Ambos intentan captar nuevas perspectivas, un dinamismo, ruptura y movimiento propios de su época; todas estas transformaciones pueden observarse ya en el primero, pero es el futurismo el que se sirve ampliamente de la publicidad para proclamarse como tal.

Pop Art (1956-1970)

Aun cuando el Pop Art se encuentre algo distanciado en cuanto a época de los movimientos anteriormente mencionados, ya que éstos tuvieron lugar a principios del siglo XX, puede reconocerse un punto de unión entre ellos, en especial con el futurismo, a saber, el de que no concebía el arte como una actividad aislada de otros elementos de la sociedad; se valió, al igual que como lo hizo Marinetti, iniciador del movimiento futurista, de la publicidad y de la agitación que en aquel entonces motivaba a una época.

El artista pop reflejaba en su obra el producto del impacto de la sociedad capitalista, de la liberación sexual, del desarrollo de nuevas tecnologías que facilitaban la vida de la clase media, el impacto comercial de la música, la satisfacción rápida de las necesidades, lo efímero de las mismas y el cambio constante de la

sociedad norteamericana en la cual este movimiento tuvo su mayor auge. El Pop Art fue el arte de su tiempo; así lo describió Richard Hamilton, uno de los precursores de este movimiento en Inglaterra, lugar donde tuvo su origen, haciendo referencia a la cultura popular: “concebida para las masas; efímera, con soluciones a corto plazo; prescindible, fácilmente olvidable; de bajo coste; producida en masa joven, dirigida a la juventud; ingeniosa; sexy; efectista glamurosa; un gran negocio.”¹⁴

Este movimiento no buscaba ya las obras perdurables, contemplativas; buscaba, sí, obtener fama y notoriedad, además de colocarse en los círculos del mundo del arte, pero estaba consciente de que dicha fama y notoriedad eran fugaces, es por ello que se valía de otros elementos, ajenos al arte en cuanto tal, pero fácilmente identificables, reconocidos, valorados y consumidos por la sociedad.

Sin embargo, hubo también otra línea del Pop Art que, más que verse absorbida dentro de la sociedad de consumo, buscó mostrarse como una seria crítica de la misma. Si bien ella mostraba lo cotidiano, no intentaba hacerlo de un modo pícaro, prescindible y fácilmente olvidable, como señalaba Hamilton; pretendía, en cambio, efectuar una crítica de dicha sociedad, que a su parecer se volvía monótona, aun entre tantas luces y colorido. Uno de sus precursores, Jasper Johns, tomaba para sus creaciones “elementos de la vida cotidiana [...] tan habituales que se han vuelto invisibles. Sus obras nos obligan a examinar de nuevo lo mundano, a prestar atención al mundo en que vivimos.”¹⁵

En esa misma línea se encontraba Robert Rauschenberg quien, desde una perspectiva semejante a la de Johns, obtenía la materia prima para sus creaciones de lo cotidiano, de los despojos o la chatarra que quedaba de la sociedad de consumo ya que, desde su punto de vista, consideraba penoso que la gente se quejase de las obras de arte que mostraban lo cotidiano; más que mostrarlo, hizo que dicha chatarra fuera parte de ellas. Para él, “la calle era su paleta y el suelo de su estudio su caballete.”¹⁶ El estilo de estos dos artistas fue el que despertó en Andy Warhol, para muchos el

14 Citado por, Gompertz, Will, *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno*, op. cit., p. 326.

15 *Ibidem* p. 328.

16 *Idem*.

máximo exponente del Pop Art, el ansia por capturar a la sociedad de su tiempo con su propio estilo, más cercano a los artistas de la línea de Hamilton. En el Pop Art podemos ver no una, sino dos formas distintas de concebir el arte y su función, y además de ello, dos formas distintas de mostrar el cambio en la mentalidad y en la sociedad de su tiempo.

Arte en la época de la ciencia y la tecnología

Un elemento que las vanguardias del siglo pasado heredaron a nuestra época es, sin duda alguna, el replanteamiento de los límites del arte para con ello abarcarlo desde distintas perspectivas. En el siglo XXI, no es ya sólo el arte lo que retoma los distintos elementos del quehacer humano, sino que son estas mismas actividades humanas las que han ingresado al campo del arte, ya sea en su creación o en brindarnos nuevas formas de experimentar y comprender la creación y la experiencia artísticas.

El arte se ha convertido, entonces, en una actividad interdisciplinaria. Para muchos autores, esto puede llegar a significar que se ha desgastado o que se hace un uso excesivo de la palabra *arte*; para otros, en cambio, significa que el arte es cada vez más rico y cercano a la realidad, y al sujeto mismo en la forma de convivir con lo que le rodea; es decir, un arte menos para las elites, menos de genio y más naturalizado y, en ese sentido, más comprensible. Estas nuevas formas de hacer arte provocan que se retome nuevamente las preguntas anteriormente dejadas de lado, a saber: ¿qué es el arte?, ¿cuáles son los límites del arte?, ¿en qué medida influye el contexto, y los desarrollos en otras disciplinas en la manera en la que concebimos y hacemos arte?

Así pues, siguiendo a Tatarkiewicz, aun cuando el concepto de arte contenga áreas de incertidumbre, éstas no resultan tan problemáticas, ya que éste puede variar según el discurso particular; por ello resulta necesario el sentido en el que ha de emplearse la palabra *arte*, puesto que “el carácter variado de lo que denominamos arte es un hecho. El arte no sólo adopta formas diferentes según las épocas, países y culturas; desempeña también funciones diferentes, surge de motivos diferentes y satisface necesidades diferentes.”¹⁷

17 Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, op. cit., p. 63.

Conclusión

Ahora bien, dado todo lo anterior, la idea de arte que ha de desarrollarse de manera posterior será la siguiente:

Es un producto de la actividad humana consciente, elaborado a partir de la creatividad y la percepción sensorial propias de la naturaleza humana, pero al mismo tiempo, influida por lo externo al sujeto, es decir, por su contexto, ya que éste modifica también, en cierto sentido, la naturaleza interna del sujeto. Esta influencia puede manifestarse, o bien a modo de abstracción de la realidad, o bien como oposición o resistencia a ella. De igual modo, la experiencia estética que la obra de arte, independientemente de sus cualidades, produce en el sujeto, es también influida por los anteriores elementos.