La innovación artística y la influencia de los avances tecnológicos

El artista tiene una doble influencia inicial en su creatividad: la que viene de la naturaleza y la que viene de otros artistas precedentes. Estos artistas conforman entonces una tradición que es un compendio de todo el desarrollo artístico en sus diferentes etapas. La llamada tradición engloba todo el progreso del arte, algo que aúna sensibilidad y producto artístico en un todo conjunto; algo fundamental para producir su evolución (FERRANT, 1997: 82).

En el desarrollo de un procedimiento artístico se hereda entonces todo un bagaje cultural histórico de manera que éste forma parte casi de una manera innata. Cada obra está influida por una obra anterior, ésta a su vez en otra precedente, en otro creador, hasta el inicio mismo de la expresión artística humana. Las obras contemporáneas asumen entonces el cariz de obra completa y repleta de argumentos históricos, por tanto esta obra será enormemente interesante por este hecho. Estas obras engloban todo el pasado como resplandor mismo de esa historia anterior (BACHELARD, 1986: 8).

Tal y como Umberto Eco dice en "Obra Abierta", las influencias en la producción de una obra de arte vienen por pequeños aportes de la historia. La innovación que engloba parte de estos argumentos ayuda a producir un estilo personal que en la mayoría de los casos no llega a ser entendido por ser precisamente algo novedoso:

> *Una obra de arte nace de una red compleja de influencias, la mayor parte se desarrollan al nivel especifico del que forman parte la obra o el sistema; el mundo interior de un poeta está tanto y quizá más influido y formado por la*

> *tradición estilística de los poetas que lo precedieron, que por las ocasiones históricas con las cuales entronca su ideología y, a través de las influencias estilísticas, asimila él, bajo la manera de formar, una manera de ver el mundo. La obra que produzca podrá tener conexiones sutilísimas con su momento histórico, podrá expresar una fase sucesiva del desarrollo general del contexto o bien podrá expresar niveles profundos de la fase en que vive que no aparecen tan claros ante los ojos de sus contemporáneos*. (ECO, 1990: 47)

Para poder producir la innovación debe existir una apertura suficiente y un determinado conocimiento técnico. Este conocimiento es básico para que se puedan cuestionar las mismas bases estructurales de un supuesto artístico. La obra de arte es un todo que relaciona: historia, hombre y mundo, algo que tiene una particularidad que podemos entender como innovadora (FOCILLON, 1993: 9).

En todo esto entonces, la cultura enriquecida por la historia forma parte esencial del proceso de creación y por eso mismo a veces puede ser asumida sin plantear un cuestionamiento, como algo que impide una innovación digamos correcta. Ciertas normas artísticas/técnicas son tomadas como esenciales, por lo que el estilo se va forjando por esa misma tradición en cierto modo severa.

La posibilidad de la innovación empieza entonces desde el replanteamiento de esas normas/bases estructurales propuestas desde el inicio del punto de vista artístico; es entonces cuando se puede dar pie de una manera exponencial a un desarrollo de un supuesto novedoso. Estas nuevas obras intentan superar al primer artista pionero que dio la primera influencia. Sólo es posible romper con la tradición replanteando la base originaria, pero las normas de la cultura hacen esa intención tediosa.

En la obra de Kandinsky se puede apreciar que su propuesta abstracta se planteó como mesa de pruebas que llevaría a la rotura de los esquemas de representación. Esta rotura pudo plantear una especie de libertad coartada, puesto que era una libertad en cierto modo bastante bien estudiada: su obra estaba cargada de una gran intelectualidad (los planteamientos de la abstracción vinieron por unas referencias iniciales casi matemáticas) (GARCÍA, 1974: 60). Lo que si podemos afirmar de la obra de Kandinsky es que proporcionó la base del desarrollo del la abstracción y abrió la posibilidad a que otros artistas multiplicaran ese principio hacia otro nivel más avanzado. La continuidad en el desarrollo del movimiento fue posible por la reestructuración de su principio inicial, llevando a la separación de la obra de su extrema intelectualidad inicial.

En este caso como en tantos otros, la primera propuesta no se pudo considerar las más interesante, aunque sí la más valorada: Toulouse-Lautrec o Degas, en el Impresionismo tardío llegaron a conseguir una importante sinceridad expresiva por el planteamiento de unos valores nuevos más ligados a una propuesta interna que a una interna (SUREDA/GUASCH, 1993: 196). La expresión de estos artistas controlaba las innovaciones técnicas; se aprovecharon del Impresionismo como mero camino para poder desarrollar una visión profunda trascendente y más bien expresionista.

Por otro lado, encontramos la figura de Duchamp, revolucionario que propuso varias obras que rompieron con el concepto artístico tradicional, lejos en este caso, de la idea misma de expresión artística. Esta idea matriz fue evolucionada, reinventada y repropuesta con el Arte Conceptual de los 60 (ALBERRO/ STIMSON, 1999: 164).

En todo esto podemos apreciar que el nacimiento de los movimientos artísticos se produce por algo que rompe la estructura inicial, algo que posteriormente vuelve a quebrarse produciendo una nueva rama en el planteamiento inicial: la Historia del Arte tiene este valor oscilante.

Si la abstracción empezó por una propuesta que se alejaba de la realidad y que evolucionada devino en propuestas que se acercarían a un análisis meramente formal, el Arte Conceptual fue fruto de la repropuesta del concepto de idea como forma de expresión; una innovación acotada a una mera multiplicación de esa idea germen; algo parecido a un acto de creación seriada similar al del Arte Pop del que a su vez fue originario (ANAYA, 1995: 72).

En todas estas posibilidades de innovación se da la circunstancia entonces de existir creadores que realizan una investigación venida por una necesidad interna y otros que realizan un arte sustentado por mantener una atención concreta al espectador, algo que generalmente suele ser momentánea. Los primeros plantean un cambio de la base continuo y los segundos se ciñen a una investigación centrada en una nueva técnica, algo que reproduce una misma idea inicial indefinidamente.

Podemos decir que actualmente la contemporaneidad se sustenta por un nuevo descubrimiento técnico/tecnológico (JASSO, 2008: 16) más que por un nuevo avance en su base interna; por lo que la propuesta más efectista es la que suele imperar en un principio: una apuesta del mismo cambio estructural queda relegada a un segundo plato.

El avance y la evolución del arte ha estado siempre muy unido entonces a la evolución técnica/tecnológica; mediante el uso cegador de sus luces centelleantes se ha apoderado del hipotético espacio expositivo. Todo esto ha supuesto una ruptura que en palabras de Focillon ha servido para “hacer época” de ese momento concreto (FOCILLON, 1983: 65-66), ese hecho momentáneo ha conllevado generalmente a que se cree una obra efectista.

El avance técnico/tecnológico ha supuesto que se haga un trabajo incontrolado y repetitivo, llevado por el efecto de su misma naturaleza. Otras veces, se ha producido una real evolución artística que se ha basado en nuevos planteamientos

que han podido controlar en su momento la técnica y han podido desarrollar valores realmente útiles para el arte y la sociedad. Esta tendencia por plantear nuevos argumentos desde una nueva visión se ha realizado no de una manera estratégica sino más bien de una manera no proyectada, casi inconsciente…, esto ha supuesto la verdadera innovación humana trascendente.

El avance técnico ha tenido entonces siempre ese inicio ligado al efectismo y al virtuosismo; una explotación que ha conllevado casi siempre la levedad de sus argumentos, que se han enmascarado por la potencia seductora y atractiva pero desconocida de una técnica nueva. Los elementos usados para la innovación técnica del arte se han explotado hasta el infinito.

Con este hecho tenemos muchos ejemplos aparte de las citadas repropuestas conceptuales. Desde la misma abstracción, a veces se ha utilizado la materia para llegar a verdaderos estudios alquímicos, como es el caso del Informalismo: simples recetarios que han provocado uno u otro efecto. Tapies defendía en cierto modo este tipo de impacto producido por el efecto como algo primordial para el desarrollo de una obra de arte: “Donde no haya verdadero impacto no hay arte, Cuando la forma artística no es capaz de producir un desconcierto en el ánimo del espectador y no le obliga a cambiar de manera de pensar, no es actual.” (TAPIES, 1971: 22)

Pero volviendo al Arte Conceptual, parte de las obras contemporáneas se exponen como verdaderos juegos de descubrimiento, como simbologías que se caracterizan más bien por tener un carácter lúdico que un planteamiento artístico serio. Parte de los movimientos evolucionados del Conceptual tienen la intención de crear una provocación que ha llevado al alejamiento del mensaje real interno de la obra, y más bien se han vinculado a un considerable factor sorpresa (HERNÁNDEZ, 2002: 187 188)

Esta característica impactante que se ha visto mas evidenciada

en los últimos movimientos artísticos y que se propone en muchas obras contemporáneas ha estado utilizada de todas maneras en toda la historia de uno u otro modo. La perspectiva produjo un efecto de ilusión pictórica sorprendente, un efecto que, en su tiempo para una mirada mucho menos curtida como la actual provocó una admiración estrepitosa.

Cristo Muerto, por Andrea Mantagna	*Bóveda de la iglesia de San Ignacio*, por Andrea Pozzo

El efectismo es algo que lleva entonces a la sorpresa y sirve de entretenimiento concreto al receptor, provoca que éste se encandile, pero la seducción del efecto no permite ver las cosas tal y como son realmente: son enmascaradas en un mundo irreal.

Esta visión en cierto modo alejada de la realidad es la que merma el posible enriquecimiento del hombre, pues éste se siente enormemente atraído por estos elementos inusuales; es una situación que circunscribe la evidencia de la pereza humana ante los mecanismos de percepción: el azul de Prusia es más bello que una Tierra de Siena y por ello que prestamos más atención. De todas maneras esto ocurre tanto en las expresiones artísticas humanas como en las situaciones tildémoslas de virtuosas y efectistas creadas por la misma naturaleza. Así Mondrian como defensor de la naturaleza como origen del arte afirmaba:

> *En suma, la naturaleza se expresa de su parte y nosotros*

> *tendemos más bien a fantasear. Tan sólo en el instante estético de la contemplación ya no fantaseamos: entonces nos abrimos a la revelación de lo verdadero y la belleza pura.*(MONDRIAN, 1973: 39)

Parte de las atracciones de la naturaleza se producen por un elemento efectista de ésta; en realidad tal y como afirmaba Mondrian la naturaleza es imparcial, y es la percepción la que la asume este hecho como efectista. Con este principio podemos encontrar numerosos de estos efectos de la naturaleza que han seducido enormemente al hombre, un hombre que se ha sentido simple admirador de las obras que produce la naturaleza: las cataratas del Iguazu, la Aurora Boreal o el Glaciar Perito Moreno son ejemplo de situaciones sorprendentes para nosotros hombres evolucionados.

Foto de una aurora boreal

En todo este hecho, que las obras de arte tengan una connotación efectista-virtuosa o no, podemos decir que siempre han mantenido una característica esencial: la de

evidenciar una realidad absoluta. La obra de arte se ha autodefinido siempre a sí misma, y ha evidenciado todo el camino que ha pasado para convertirse en lo que ha sido: la obra es testigo mismo de su tratamiento (ECO, 1990: 57).

Una obra Conceptual puede llegar a dar una sensación de gran frialdad y un alejamiento inicial al público. Este hecho, lejos de llegar a obtener una comprensión o no de ella, se ha formado sobre todo por ser una obra visual que se ha auto-evidenciado y mantenido con esa característica por el uso alejado de un tratamiento manual. Eco en este caso aludía que la obra era la evidencia misma de su proceso real.

La obra de arte en definitiva se auto describe esté como esté tratada; parte de las obras contemporáneas centradas en manejar un gran avance técnico/tecnológico son asumidas por el público de una manera rápida porque en definitiva suelen ser simples y están caracterizadas en definitiva por el uso de efectos,elementos que sirven de mecanismo de excepcional utilidad para evitar precisamente el rechazo.

La ausencia en una exposición de Arte Contemporáneo de un tratamiento de técnica/tecnología avanzada provocaría aún más la incomprensión para un público profano. Para subsanar en cierto modo esto, partes de estas obras contemporáneas están ayudadas por una serie de argumentos que plantean de una u otra forma su sentido y ayudan al buen entendimiento de la misma, por lo que la obra pasa de ser una simple presencia física que intenta mantener una propuesta determinada o una metáfora consciente o inconsciente, a una obra con una fuerte carga literaria más o menos bien explicada y creíble.

De todas maneras, dentro del gran almacén del Arte han existido artistas que han tomado los avances técnicos como cualidad propia inherente de la obra y como forma de control en su sentido artístico propio. Han sido artistas que han dominado el caballo desbocado que es usar una nueva técnica en

definitiva, artistas que han dejado de lado los brillos cegadores de estos efectismos. Estas obras no se deberían considerar entonces como conceptuales ni hiperrealistas, ni de cualquier otro género, sino más bien formadoras de un movimiento artístico caracterizado por el uso del control intelectual humano como base ante un ingente y seductor espacio de expresión efectista.

Algunos artistas Povera mantuvieron esta característica fundamental para potenciar el interés argumental de la obra. El considerado artista Povera Beuys, planteó prácticamente en toda su obra una ambigüedad y espontaneidad en la realización que atestiguaba una libertad de creación como elemento clave para su desarrollo y controlando en todo momento su arte;en cierto modo el tratamiento de distintos materiales era más bien un pretexto que evidenciaba una necesidad de una búsqueda clara de libertad expresiva que no quería estar sometida al uso de materiales tradicionales o al uso pormenorizado de un caballete y un lienzo, o una piedra y un cincel (FOCILLON 1983:66).Pero además, hay otros artistas dentro del primer Povera italiano que se dejaron llevar más por una realización indeterminada que controlaba en todo momento los nuevos materiales: Mario Mertz, Pistolleto, Janis Kounellis…

En otras ocasiones, la madre de un movimiento ha llevado en su desarrollo su mismo fin y que sus primeras ideas sean perdidas quedando sólo algunos vestigios de su innovación técnica, debido al uso momentáneo de sus efectos. El nacimiento del citado Arte Povera que coincidió con una situación internacional política y social definida e influenciada por la Revolución del 68, planteó un movimiento artístico con un espíritu crítico contra-sistema que intentó plantear una nueva libertad de creación. Esa lucha contra toda estructura artísticase fue apagando con el paso de los años quedando más bien al final unos pocos restos/vestigios de avance técnico/tecnológico que un verdadero cambio. Este movimiento sí propuso un gran aporte técnico con el uso de los materiales

aparentemente de poco valor o de desecho, además del enorme valor en la propuesta de la expresión artística indefinida en contra a los planteamientos estructurales del Arte Conceptual. Todo esto en cierto modo demostraba que las intenciones primeras del Povera estaban fundamentadas por el vacío de su estructura, por la carencia de su contenido; un arte que se evidenciaba por ser ideado por artistas que buscaban un rápido reconocimiento debido al efecto de sorpresa y que intentaban en su halo interno un cambio estructural y conceptual.

Toda esta cronología de la Historia del Arte ha evidenciado un hecho concreto más bien que una sucesión de movimientos, algo que se puede resumir en una sucesión entre libertad e imposición, una simple traspaso de opuestos.. La libertad y control se puede basar en el control del efecto, o la libertad de planteamiento, por lo que ambos conceptos pueden cambiarse en su valor intrínseco. Ambas partes que se han ido literalmente imponiendo una tras otra, han ido cambiando y dejando espacio a su opuesto, una situación análoga y engrandecida de lo que ocurre en el desarrollo de una misma obra de arte. Toda esta sucesión ha servido para la evolución del arte y esta contradicción ha aportado los elementos claves que se han definido en una cultura.

En nuestra Historia Contemporánea por ejemplo, desde los años 50 y 60 se ha llevado metafóricamente una guerra entre una mancha abstracta europea indefinida y una serigrafía americana, acotada y categórica -si bien el nacimiento del Pop Art propiamente dicho se dio en Inglaterra, su expansión y total desarrollo se llevó a cabo en Estados Unidos-.

La serigrafía era mecanizada, y mantenía una aplicación totalmente fría que daba la opción supuestamente popular de poder multiplicar esa supuesta obra única, una idea en común a la idea “popular” del Fordismo, idea que sustentó el capitalismo efervescente e imperante en la devastada Europa de post-guerra y que llevó a la fabricación de un producto seriado y económico pero vacío en su tratamiento (HOBSBAWM,

2013).

La mancha abstracta informal europea era opuesta a la frialdad de la serigrafía reproducida infinitamente, un concepto de obra única trabajada y horneada ex-profeso para el público.

Esta idea de multiplicación de la obra de arte en su número ha evidenciado una multiplicación también de concepto. Actualmente se reproducen continuamente las mismas ideas conceptuales. La hipotética mancha de la serigrafía mecanizada estudiada y totalmente definida ha evolucionado en los últimos movimientos contemporáneos con el uso de la tecnología avanzada. El Arte Conceptual proveniente de esta especie de imposición de los años 60, hoy en día continúa siendo asumido como arte de última generación ahogando otro tipo de artes precedentes. Esto ha marcado injustamente el fin de la Historia del Arte, donde se engloba, pintura, escultura, etc…: hoy, el Conceptual es el Arte considerado contemporáneo por estar asociado al uso pormenorizado de los avances tecnológicos. Con todo, no debemos tachar todas estas obras contemporáneas como obras sin peso, pero sí afirmar que todavía tienen una fuerte connotación de una belleza efectista incontrolada, belleza que produce la lejanía misma de la profundidad del arte.

Las nuevas manifestaciones artísticas están trabajadas por la incidencia de la máquina en detrimento al contacto humano, se caracterizan por presentarse como meros juegos tecnológicos que podrían situarse a veces en los parques temáticos. Son caracterizadas también por ser obras colosales debido a la posibilidad de la máquina para producirlas. La falta del contacto con el hombre provoca precisamente la ausencia de una mínima empatía social, y por tanto de una posible comunicación acertada.

De igual modo que en el arte, las guerras contemporáneas de los países más desarrollados provocan el alejamiento total con el enemigo. Ahora, todo está controlado por una pantalla y por

un pulsador electrónico que puede ocasionar la muerte de muchas vidas. Por esa lejanía del contacto con el enemigo, es posible entonces realizar verdaderas masacres, ya que ver al enemigo por un visor abstrae su condición real convirtiéndolo en un simple muñeco abatible (SCHWARTZ, 1998: 273). Pero esa lejanía se evidencia también en tantos otros productos de nuestra contemporaneidad. La comida prefabricada o la explotación animal exoneran de una posible vista al animal originario, relegándolo a un producto usado como simple materia inerte.

Las obras de arte se presentan como prefabricadas casi exclusivamente por la máquina, con un pulimento que valora una limpieza superficial; suministran una frialdad que es consecuencia de las exigencias de una sociedad sometida a un sistema capitalista estructurado que evita la profundidad en el arte y lo convierte en algo ocioso que haga olvidar la rutina:

> *Al ser humano en general no le atraen las grandes profundidades y prefiere mantenerse en la superficie porque le supone un menor esfuerzo. Cierto es que nada hay más profundo que la superficialidad, pero esta profundidad es la de la ciénaga. Por otra parte, ¿existe otro arte que sea tomado tan a la ligera como el arte plástico? En cualquier caso, el espectador, cuando se cree en el país del cuento, se inmuniza contra las vibraciones más intensas del alma. De este modo la obra se aleja de su objetivo. Por lo tanto, hay que hallar una forma que excluya ese efecto del cuento y que no sea un obstáculo en absoluto para el efecto puro del color.*(KANDINSKY, 1991:105)

Otro de los aspectos en la realización de estos efectismos que han ido asumiendo el avance técnico/tecnológico ha sido la imitación de la naturaleza a un nivel de luz, movimiento, etc.…; un concepto que se puede incluso asociar a la época previa del Arte Moderno (GUTIÉRREZ, 2008: 13). La integración

de comportamientos naturales robotizados, que hemos comprobado provocan un gran interés al público, se plantean en algunas manifestaciones artísticas actuales conceptuales tomando como base una manera de inteligencia artificial. Los avances tecnológicos han hecho posible que se hagan obras de arte de ínter-actuación con el receptor, que sean entes con respuestas autónomas a determinados estímulos. La interacción que hoy en día existe en instalaciones realizadas por Sensores y Vídeo Mapping crean un tipo de seducción sustentada por el uso de estas nuevas tecnologías. Todas estas obras son de un interesantísimo valor contemporáneo en cuanto a que son actuales de las últimas innovaciones tecnológicas.

Video mapping 3D, Festival de Teatro y Artes de Calle de Valladolid.

Aún teniendo la presión tan desmesurada de “el arte del efecto”, se plantean nuevas obras de arte que utilizan estos avances para producir un arte físico y no virtual influenciado por cientos connotaciones digitales como pueden ser: el píxel o el concepto de máscara en un programa de edición fotográfico. Esto ha dado lugar a una nueva estética muy

interesante; un producto de ese nuevo replanteamiento vaivén entre natural y artificial (WAELDER, 2012).

Todo esto ha olvidado que la innovación real no sólo se debe basar en un cambio del cascarón superficial sino en la variación sobre todo de su mismo concepto interno. La duda que se pueda plantear en una estructura inicial ha provocado que se puedan desarrollar nuevos productos artísticos; por ello una obra innovadora se habría podido proyectar con un lápiz y un papel en definitiva.

Si pensamos a todos los desvanecimientos de teorías planteadas en las ciencias, podemos ver que la innovación se ha caracterizado por resquebrajar estas simples bases estructurales ya que sólo han sido meros puntos de referencia. La teoría de la relatividad de Einstein o la invención de la vacuna de Pasteur fueron casos que se sustentaron por simples replanteamientos intelectuales que modificaron sus bases estructurales.