

Lo que os hará artistas no es la perfección técnica

Dr. Eduardo Zamorro, Noviembre 2025

Orcid ID: [0000-0001-5512-2652](https://orcid.org/0000-0001-5512-2652)

ARTE Y TÉCNICA

Introducción

Queridos estudiantes de de Bellas Artes:

Muchos llegáis a estas aulas con una mezcla de entusiasmo y vértigo. Habéis decidido ser artistas en un mundo que parece valorar cada vez más la inmediatez, el resultado impecable a la primera, la imagen pulida que acumula miles de likes en segundos. Miráis vuestros primeros trabajos con frustración, los comparáis con obras de maestros que llevan décadas de práctica o, peor aún, con las imágenes técnicamente “perfectas” que una inteligencia artificial puede generar en unos instantes, y en esa comparación desajustada aparecen las dudas: “No tengo suficiente técnica”, “No dibujo lo bastante bien”, “Otros son mucho mejores que yo”.

Permitid que se diga con total claridad: esa autocritica feroz, esa autoexigencia mal orientada, ese complejo frente a vuestra supuesta “falta de técnica” es, probablemente, el mayor obstáculo que encontraréis en vuestra formación artística. No porque la técnica no importe — ya volveremos sobre ello—, sino porque os estáis obsesionando con la herramienta antes de preguntaros qué queréis construir con ella.

Ser artista no consiste en poseer un “don” misterioso caído del cielo, ni en tener una facilidad innata para dibujar manos perfectas o mezclar colores con precisión quirúrgica. Ser artista es, ante todo, un trabajo intelectual de primer orden: aprender a mirar el mundo de manera crítica, educarse en la capacidad de pensar visualmente, desarrollar una sensibilidad **capaz de producir sentido allí donde otros solo perciben formas**. Eso sí puede aprenderse, cultivarse, entrenarse.

La creatividad no es un privilegio reservado a unos pocos elegidos. Es una capacidad que se educa, se alimenta y se ejercita: mirar mucho, pensar mucho, relacionar ideas, atreverse a preguntar “¿y si...?”, equivocarse mil veces y extraer algo de cada error. Es, sobre todo, una forma de inteligencia: visual, conceptual, simbólica. Y como toda inteligencia, puede desarrollarse.

Vivimos en tiempos de inteligencia artificial, en los que un algoritmo puede producir en segundos una imagen técnicamente impecable a partir de una simple instrucción de texto. Esto puede parecer amenazante, pero también puede vivirse como una liberación: si las máquinas pueden encargarse de la ejecución perfecta, vuestro valor como artistas residirá cada vez más en vuestra capacidad de pensar, de tener algo que decir, de generar sentido profundo. La IA puede imitar estilos, reproducir técnicas, recombinar elementos, pero no puede pensar el mundo, no puede sostener una posición crítica, no puede abrir heridas en la mirada del espectador ni desvelar verdades incómodas. Eso sigue siendo tarea vuestra.

El ser humano os necesita. Necesita vuestra mirada reflexiva en un mundo saturado de imágenes instantáneas; vuestra capacidad para ralentizar la visión, invitar al pensamiento profundo y recuperar una opacidad fértil frente a la transparencia total. Necesita que aprendáis a producir *punctum*¹ —esas heridas visuales que nos obligan a detenernos y pensar— en medio del scroll infinito de imágenes que se consumen y se olvidan en segundos.

Por eso, dejad de avergonzaros de vuestros primeros trazos “torpes”, de vuestras mezclas de color “imperfectas”, de vuestras composiciones “ingenuas”. A lo largo de este ensayo iréis viendo que algunos de los artistas más importantes del siglo XX y XXI fueron criticados precisamente por su “falta de técnica”: Tracey Emin, con sus dibujos casi garabateados; Duchamp, que dejó de pintar para pensar el arte; Beuys, que trabajaba con materiales “pobres”; Kentrige, cuyas animaciones exhiben deliberadamente sus imperfecciones. No llegaron donde llegaron a pesar de una técnica limitada, sino gracias a su capacidad para pensar el mundo y convertirlo en obra cargada de sentido.

Lo que os hará artistas no es la perfección técnica, sino la capacidad de producir sentido: de mirar el mundo, pensarlo y devolverlo transformado. La técnica es un lenguaje; sin una voz que tenga algo que decir, ese lenguaje se queda vacío. Y vosotros, precisamente vosotros que estáis comenzando, que aún no habéis desarrollado automatismos, que todavía tenéis que pensar cada decisión, estáis en un territorio especialmente fértil: allí donde cada gesto es una elección consciente, donde la técnica aún no puede traicionaros con su facilidad, donde la pregunta por el sentido es ineludible.

Respirad hondo. Dejad de miraros con dureza. Empezad a preguntaros no “¿Dibujo bien?”, sino “¿Qué quiero decir? ¿Qué mundo quiero abrir? ¿Qué herida quiero provocar en la mirada del otro?”. La técnica aparecerá, o no, o lo hará solo en la medida necesaria. Pero el pensamiento, la mirada crítica, la capacidad de generar sentido empiezan ya, en esos primeros trabajos aparentemente torpes que, bien guiados, pueden estar cargados de potencia.

Consejos para el camino

Permitidme compartir con vosotros algunas verdades esenciales que otros artistas y poetas han aprendido antes, y que pueden servir de brújula en los momentos de duda.

¹ El *punctum*, en La cámara lúcida, nombra el detalle fotográfico que hiere al espectador, un ‘pinchazo’ afectivo que desborda el sentido general del *studium* y es radicalmente singular. El ejemplo decisivo es la fotografía del Invernadero, donde Barthes cree captar la ‘verdad’ de su madre; Han retoma este caso en El libro de las no-cosas para mostrar cómo ciertas fotos-objeto conservan una presencia densa frente a la inmaterialidad de las imágenes digitales.

La fotografía del invernadero (conocida como “la foto del Invernadero”) es una imagen personal de Roland Barthes de su madre, Henriette Barthes, cuando era una niña de unos 5 años, tomada alrededor de 1910 en el jardín de un invernadero en los Alpes franceses. Se trata de un retrato modesto y cotidiano que muestra a la niña de pie, con expresión serena y ropa de época, y que Barthes describe como la única que captura su “esencia” o “verdad” irreductible, aunque nunca se reprodujo en el libro para preservar su intimidad. Esta foto ejemplifica el *punctum* al evocar para él un vínculo afectivo profundo y el duelo por su pérdida, contrastando con su banalidad para otros espectadores.

Bayles y Orland (1993/2016), en su libro fundamental *Arte y miedo*, recuerdan algo crucial: el arte lo hace gente corriente; lo extraordinario no está en un talento mítico, sino en la constancia, el compromiso con el proceso y la valentía de seguir creando a pesar del miedo. El gran enemigo del artista no es la falta de talento, sino el miedo: a no ser lo bastante buenos, a ser juzgados, a que la propia obra “no importe”. Vuestra tarea no es producir una obra perfecta para complacer a una audiencia imaginaria, sino construir un trabajo sincero que sea verdaderamente vuestro.

Los mismos Bayles y Orland (1993/2016) proponen una imagen liberadora: un profesor de cerámica divide su clase en dos grupos; uno será evaluado solo por la cantidad de obra (20 kilos de vasijas equivalen a una matrícula de honor), el otro solo por la pieza perfecta. El resultado es elocuente: las mejores piezas proceden del grupo que trabaja a volumen, el que produce sin parar y aprende de sus errores, mientras que el grupo de la “calidad” permanece paralizado en teorías sobre la perfección. La lección es directa: dejad de obsesionaros con la obra maestra y poneos a trabajar; el aprendizaje viene del hacer, del volumen de práctica, de la acumulación de intentos fallidos.

Rainer Maria Rilke (1908/2010), en sus *Cartas a un joven poeta*, formula una exigencia que bien podría inscribirse en la entrada de cualquier facultad de arte: nadie puede indicaros el camino desde fuera; el único itinerario verdadero pasa por entrar en uno mismo y examinar el motivo que impulsa a crear, para comprobar si enraiza en lo más profundo del corazón. Rilke no habla de técnica ni de perfección formal, sino de necesidad interior. Antes de preguntaros si vuestro dibujo es correcto desde el punto de vista académico, preguntad si necesitáis hacerlo, si nace de un lugar íntimo y auténtico. Si la respuesta es sí, la obra ya está justificada, más allá de su acabado.

Rilke (1908/2010) va aún más lejos cuando señala que las obras de arte habitan una soledad infinita y que nada puede ser más dañino para ellas que una crítica prematura. Esto no implica desoír todo comentario, sino comprender que, en las primeras etapas, la crítica anticipada — sobre todo la autocrítica despiadada — puede ahogar la obra antes de que exista. Daos permiso para crear de forma imperfecta, para explorar sin juzgaros enseguida. Habrá tiempo para la revisión rigurosa cuando el trabajo haya tenido ocasión de respirar.

Y, quizá, el consejo más radical de Rilke (1908/2010) es la pregunta insistente: “¿Me es necesario crear?”. Si descubris que podéis vivir sin hacerlo, entonces tal vez no debáis forzaros. Pero si la creación se revela como una necesidad vital, si sentís que hay algo que decir que no encuentra otro cauce posible, entonces ninguna “falta de técnica” debería deteneros; la técnica será siempre secundaria frente a una necesidad real.

Bienvenidos al trabajo más exigente y necesario que existe: pensar el mundo visualmente.

Téchnē y epistēmē: saber hacer y saber pensar

En la tradición griega, téchnē es el saber hacer, la pericia del artesano; epistēmē es el saber comprender, la capacidad de situar ese hacer en un campo de pensamiento. Un artista plástico no es solo alguien que domina herramientas, sino alguien que sabe por qué las usa, qué mundo quiere abrir con ellas y qué preguntas decide dejar abiertas. Cuando la técnica se subordina a esta epistēmē, incluso un gesto formalmente “pobre” puede adquirir una enorme potencia, porque está cargado de decisión, de juicio y de crítica.

Esta tensión entre hacer y pensar atraviesa toda la historia del arte occidental. Desde la Antigüedad hasta la actualidad, el arte oscila entre el virtuosismo técnico y la búsqueda de sentido, entre la superficie brillante y la profundidad simbólica, entre el oficio y la interrogación que lo excede.

Para quienes no os sentís “técnicos” (y para quienes lo sois demasiado)

Si no tenéis gran facilidad manual, no estáis fuera del arte; estáis exactamente en el lugar en que la pregunta por el sentido se hace imprescindible. Podéis trabajar con imágenes pobres, materiales cotidianos, gestos mínimos, siempre que sepáis por qué los elegís y qué herida queréis abrir en la mirada del otro: ahí aparece vuestro *punctum*, vuestra pequeña epistémē encarnada en la téchnē que tenéis a mano.

Y si vuestra técnica es muy alta, el desafío es el inverso: no dejaros fascinar por vuestro propio reflejo, no producir solo imágenes “scrollables” bonitas —pensadas para gustar en décimas de segundo en un feed infinito—, sino someter el virtuosismo a la prueba del sentido, para que cada obra sea algo más que un buen *studium* y se arriesgue a interpelar de verdad. En plataformas como Pinterest o Instagram abundan referentes visuales descontextualizados, imágenes recortadas de su historia y de su intención, optimizadas para el impacto rápido y el “guárdalo en tu tablero”, pero pobres en espesor simbólico: es normal que nos atraigan, porque el algoritmo se encarga de mostrarnos exactamente lo que nos resulta cómodo y familiar, y de ocultar lo que descoloca.

Ese “scroll infinito” no es neutro: entrenan nuestra mirada para consumir imágenes sin detenerse, para preferir lo que se entiende al instante y descartar lo que pide tiempo, como si toda imagen tuviera la obligación de funcionar como un anuncio. Son malos referentes cuando se convierten en única dieta visual, porque vacían nuestra capacidad de reflexión y nos acostumbran a confundir impacto con sentido. Es importante reconocer que esa atracción es una trampa digital del mundo de la información: un diseño pensado para retenernos, no para ayudarnos a mirar mejor. Vuestro trabajo como artistas pasa precisamente por salir, al menos a ratos, de esa lógica: dejar de producir solo imágenes “scrollables” y recuperar la posibilidad de obras que obliguen a detener el dedo, levantar la vista de la pantalla y abrir un mundo en lugar de pasar al siguiente gesto bonito.

Contra el cuñado del arte: por qué “si no lo entiendo, no es arte” no sirve

La frase “si no lo entiendo, no es arte” se ha vuelto una coartada perfecta no solo para el *hater*, sino también para el cuñado del arte contemporáneo: esa figura que opina con absoluta seguridad sobre todo, sin haber mirado casi nada y convencida de representar el sentido común. El cuñado cultural comparte con el hater una misma comodidad: rechazar de entrada aquello que le descoloca, pero envolviéndolo en una supuesta defensa de “la gente normal” frente a los “listillos” del arte. A esto se suma hoy la figura del comentarista o creador de contenido que construye su imagen pública a base de burlarse del arte contemporáneo, reduciendo cualquier obra a estafa o postureo. La crítica rápida y sarcástica le proporciona una identidad reconocible y, sobre todo, muchos seguidores: es fácil ganar aplausos cuando se promete revelar “el timo” detrás de todo lo que incomoda.

Estos cuñados del arte contemporáneo viven de una crítica facilona: no analiza contextos, no contrasta fuentes, no se toma el tiempo de mirar; selecciona ejemplos extremos o sacados de contexto y los usa como prueba de que “todo” el arte actual es vacío y fraudulento. Esa estrategia funciona muy bien en el ecosistema digital, que premia la ocurrencia breve, el

zarpazo irónico y el “zasca” por encima de la atención sostenida. Un vídeo ridiculizando una instalación o un hilo de memes contra un museo genera más clics que una explicación matizada, reforzando la sensación de que la burla es la forma superior de inteligencia. Pero en realidad, tanto el hater, el cuñado son personajes inspiracionales del youtuber o “creador de contenidos” comparten la misma renuncia: evitar la pregunta difícil —“¿qué me exige esta obra como experiencia y como pensamiento?”— refugiándose en el chiste y en la sospecha generalizada.

La consigna “si no lo entiendo, no es arte” expresa la expectativa de que toda obra sea inmediata, transparente y autosuficiente, como un anuncio o un meme. Bajo esa lógica, cualquier pieza que requiera tiempo, contexto o cierta incomodidad se interpreta como estafa intelectual. Sin embargo, una larga tradición —de la poesía moderna a la instalación contemporánea— ha defendido justo lo contrario: la opacidad parcial, el enigma, la resistencia al sentido unívoco como condición para que una obra siga trabajando por dentro del espectador. No entender del todo algo a la primera no es señal de que “no sea arte”, sino a menudo el indicador de que ahí se está abriendo un territorio nuevo, que no cabe en las categorías acostumbradas.

El problema no es que existan críticas al arte contemporáneo —son necesarias—, sino que la figura del cuñado digital sustituya la crítica informada por el espectáculo del desprecio. Cuando la burla sistemática se convierte en género mediático, lo que se empobrece no es solo la percepción del arte, sino la propia capacidad colectiva de aceptar experiencias que no se resuelven de inmediato. Frente al hater y el cuñado analógico o digital, el arte contemporáneo —cuando es verdaderamente arte— no pide obediencia ni fe ciega: pide algo mucho más humilde y más exigente a la vez, que es tiempo, atención y la disposición a dejar en suspenso, por un momento, la necesidad de tener siempre la última palabra.

La técnica como medio para abrir un nuevo campo de sentido

Nada de lo anterior implica rechazar la técnica. Al contrario: la técnica puede ser una vía extraordinaria para repensar la epistémē, para abrir nuevos campos de significado, **siempre que no se convierta en un fin en sí misma**. La clave está en la relación: la técnica al servicio del pensamiento, y no al revés.

Pensemos en Bill Viola y en su manejo de la tecnología de vídeo de alta definición. Instalaciones como *The Crossing* (1996) o *The Quintet of the Astonished* (2000) se apoyan en cámaras de altísima resolución y proyecciones monumentales; la técnica es compleja y exigente. Pero no existe para mostrar destreza tecnológica, sino para crear experiencias temporales dilatadas que nos permiten contemplar las emociones humanas con una intensidad imposible en tiempo real. La cámara lenta extrema, la escala monumental y la definición que captura cada microgesto están subordinadas a una epistémē sobre el tiempo, la mortalidad, la trascendencia y la condición humana.

Algo similar ocurre en la obra de Anselm Kiefer, con su dominio de materiales como plomo, ceniza, paja, pintura espesa o resinas, a menudo combinados con fotografía sobre soportes masivos. Sus piezas son prodigios técnicos en el manejo matérico, pero esa técnica solo tiene sentido como cuerpo de una reflexión sobre la memoria histórica alemana, el trauma del Holocausto, la mitología, la destrucción y la posibilidad de regeneración. En *Die sieben Himmelspaläste* (*Los Siete Palacios Celestiales*, 2004-2015), las torres de hormigón armado no son una demostración de pericia constructiva, sino la materialización de una epistémē sobre lo sublime, el peso de la historia y la difícil aspiración a la trascendencia.

En ambos casos, la técnica es crucial, pero como medio. La *epistémē* guía la *téchnē*: el pensamiento decide qué técnicas son necesarias y cómo deben emplearse. Y el *punctum* surge precisamente de esa tensión bien resuelta entre hacer y pensar.

La técnica, entonces, no debe despreciarse: debe conocerse, ampliarse, someterse incluso a exploraciones extremas. Pero siempre sostenida por una pregunta de fondo: ¿qué mundo queremos abrir?, ¿qué herida queremos producir en la mirada?, ¿qué verdad queremos desocultar? Solo cuando la técnica responde a estas preguntas deja de ser autocomplacencia y se convierte en arte verdadero.

La *epistémē* debe guiar la *téchnē*. Y el *punctum* debe interrumpir el *studium*. Solo así el arte seguirá siendo lo que puede y debe ser: producción de sentido, apertura de mundo, herida que nos obliga a pensar de otro modo.

APUNTES DE ARTITAS Y PENSADORES.

Las máquinas de mirar

Caravaggio (1571-1610), Milán/Caravaggio – Porto Ercole

Diego Velázquez (1599-1660), Sevilla – Madrid

Incluso los grandes maestros asociados al virtuosismo se apoyaron en dispositivos técnicos que hoy llamaríamos ópticos: diversas investigaciones han señalado el posible uso de cámara oscura y lentes en Caravaggio, y se han planteado hipótesis semejantes para Velázquez y otros pintores barrocos. Su genio no residía únicamente en la mano, sino en la inteligencia con que se sirvieron de esas prótesis visuales para repensar la luz, el espacio y la presencia del cuerpo en la pintura; es decir, en la *epistémē* que guiaba su *téchnē*.

La verdadera grandeza de estas obras nace de decisiones conceptuales —qué escena seleccionar, desde dónde situar la mirada, cómo implicar al espectador— que desbordan cualquier truco de taller. Las herramientas ópticas fueron medios, nunca el núcleo de su arte.

Entre intuición y concepto

Immanuel Kant (1724-1804), Königsberg – Königsberg

Kant recuerda que los pensamientos sin contenido son vacíos y las intuiciones sin conceptos son ciegas, subrayando que solo hay conocimiento cuando se articulan experiencia sensible e idea. Trasladado al ámbito artístico, una obra puede ser impecable en lo técnico y, sin embargo, estar vacía de contenido; o, en el extremo contrario, brotar de una emoción intensa y quedarse muda si no encuentra una forma estructurada que la sostenga.

Vuestro trabajo consiste en hacer que cada elección material —un color, un encuadre, un gesto mínimo— esté cargada de concepto, y que cada idea pase la prueba de la materia, evitando tanto el pensamiento vacío como la pura intuición desorientada.

La obra como desocultamiento del ser

Martin Heidegger (1889-1976), Messkirch – Friburgo de Brisgovia

Para Heidegger, el arte no se juega en la destreza técnica, sino en la verdad. En el ensayo *El origen de la obra de arte*, sostiene que una obra vale por su capacidad de desocultar un mundo, de abrir un campo de sentido donde algo antes oculto se hace presente. Por refinada que sea, la técnica no basta para que acontezca esta revelación del ser.

Lo decisivo no son los méritos formales, sino que la obra instaure un mundo y preserve la tierra: que haga visible lo invisible, que nos ponga en relación con aquello que suele permanecer velado. Un cuadro de Van Gogh no importa solo por su dominio del color, sino porque en él se desvela el ser del campesino, la tierra que trabaja, el mundo que habita. La técnica es medio; la epistémē es apertura a la verdad.

Aura y experiencia: más allá de la reproducción técnica

Walter Benjamin (1892-1940), Berlín – Portbou

Benjamin afirma en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que lo esencial de una obra no reside en su perfección formal ni en su capacidad para reproducirse sin límite, sino en su “aura”: esa presencia única e irrepetible que surge de su aquí y ahora. El aura es la distancia que nos separa de la obra y, a la vez, nos convoca.

La técnica fotográfica o cinematográfica puede duplicar la imagen, pero no puede replicar esa cualidad aurática que convierte un objeto en obra. Lo que importa es la experiencia que la obra genera, su capacidad de producir sentido histórico y político, no solo la destreza con que se ha ejecutado. En la era de la reproducción masiva, advierte Benjamin, corremos el riesgo de perder esa dimensión experiencial y simbólica, quedándonos con una superficie técnica desprovista de espesor.

El arte como negatividad y crítica social

Theodor W. Adorno (1903-1969), Fráncfort del Meno – Visp, Suiza

Para Adorno, el arte verdadero es el que resiste, el que dice “no” al mundo administrado y totalizado. En *Teoría estética* sostiene que la obra de arte vale por su contenido crítico y por su capacidad de hacer visibles las tensiones y contradicciones sociales que el orden dominante intenta ocultar.

La técnica carece de valor autónomo: solo importa en la medida en que contribuye al mensaje o a la negatividad estética de la obra. Un arte puramente técnico, que se complace en su propio virtuosismo, se vuelve afirmativo y acaba sirviendo al sistema. El verdadero arte es disonante, incómodo, difícil; rehúye la reconciliación fácil y obliga al espectador a pensar, ligando la epistémē artística con la crítica de la razón instrumental y con el rechazo de la técnica como fin en sí mismo.

La muerte del autor y el nacimiento del sentido

Roland Barthes (1915-1980), Cherburgo – París

Barthes revoluciona la comprensión del arte al desplazar el centro de gravedad desde el autor hacia el lector, desde la técnica hacia el significado. En *La muerte del autor* defiende que lo decisivo no es el dominio técnico del creador ni sus intenciones declaradas, sino el campo de significación que la obra abre.

El autor y su pericia pasan a segundo plano frente al lector y su capacidad de producir sentido. Una imagen no vale solo por la maestría con que ha sido realizada, sino por las lecturas que posibilita, por los códigos culturales que activa y, sobre todo, por los *puncta* que desencadena.

Studium y punctum: imagen que informa, imagen que hiere

Para Barthes, el *studium* es el ámbito de lo reconocible, de los códigos culturales con los que leemos una imagen: estilo, género, tema, todo aquello que podemos comprender y apreciar con cierta distancia. El *punctum* es, en cambio, el detalle que nos “pincha”, rompe el *studium* y nos afecta de forma íntima, abriendo una zona de intensidad que no se explica del todo pero que nos obliga a seguir pensando.

Vuestra tarea no es renunciar al *studium* —sin él no habría lengua común—, sino cargarlo de *punctum*: introducir en la forma algo que exceda el catálogo de lo ya visto y convierta la imagen en experiencia singular.

El punctum: cuando una imagen hiere

El *punctum* barthesiano puede entenderse como el lugar en el que la intuición sensible condensa un concepto vivo: ese elemento inesperado que abre una herida en nuestra mirada y nos fuerza a mirar de otro modo. Es un detalle que interrumpe la lectura codificada y nos afecta casi físicamente.

Pensad que vuestro trabajo artístico vale en la medida en que es capaz de producir esos *puncta* visuales, esos puntos de intensidad de sentido, más que por la corrección impecable del trazo. La técnica, sin esa capacidad de herir, corre el riesgo de quedarse en pura decoración.

Contra la interpretación: la experiencia directa del arte

Susan Sontag (1933-2004), Nueva York – Nueva York

En *Contra la interpretación*, Sontag denuncia la obsesión contemporánea por reducir el arte a análisis técnico o conceptual. Defiende una experiencia estética primaria e intensa, un encuentro sensorial con la obra que no se agote en el formalismo ni en la disección académica.

El arte no necesita ser continuamente “traducido” ni justificado en términos técnicos; necesita ser vivido. Lo importante es la presencia de la obra, su capacidad de afectarnos de forma inmediata, antes de cualquier marco interpretativo. Un exceso de técnica y teoría puede terminar sofocando la experiencia misma del arte, transformando la obra en un problema que resolver, en lugar de un acontecimiento que atravesar.

El simulacro y la desaparición del sentido

Jean Baudrillard (1929-2007), Reims – París

Baudrillard describe la crisis contemporánea del arte como una crisis de sentido en la era de la hiperrealidad. Vivimos rodeados de imágenes impecables desde el punto de vista técnico, pero semánticamente vacías: simulacros que ya no remiten a ninguna realidad, sino solo a otros simulacros.

En este contexto, la técnica ha ocupado el lugar del mensaje. La capacidad de producir imágenes de forma masiva y sofisticada no ha generado más sentido, sino su evaporación: habitamos un mundo donde todo es superficie, apariencia, seducción visual sin profundidad. La epistémē ha sido devorada por la téchnē, y lo que queda es un desierto de signos sin referente.

Transparencia total y pérdida de lo simbólico

Byung-Chul Han (1959-), Seúl – vive y trabaja en Alemania

La crítica de Han a la transparencia, al rendimiento y a la tecnificación del mundo enfatiza la profundidad, lo velado y lo simbólico por encima del simple hacer técnico. En *La sociedad de la transparencia* y *Las no-cosas* sostiene que vivimos en una época en la que todo debe estar visible, disponible, optimizado.

Esta transparencia generalizada destruye el misterio, lo ritual y lo simbólico: dimensiones esenciales para que surja el sentido. La técnica contemporánea no produce obras, sino datos; no genera experiencias, sino información. Al eliminar la opacidad —no como oscuridad, sino como zona fértil donde germina el sentido— el arte pierde su capacidad de interpelar. La imagen que lo muestra todo, paradójicamente, termina por no decir nada: es puro rendimiento visual, presencia sin espesor.

La imagen explícita: crudeza, transparencia y pérdida de sentido

La imagen explícita, entendida como aquella que lo revela todo sin reservas, puede considerarse un modelo privilegiado para pensar la transformación contemporánea del campo visual. Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1980/1989), distingue entre imágenes que conservan un resto de misterio —capaces de sugerir más de lo que muestran— y aquellas que se agotan en su propia transparencia.

Las primeras permiten que el espectador participe en la construcción del sentido; las segundas exponen cada elemento de forma directa, suprimiendo cualquier ambigüedad. Esta imagen cruda no se define solo por su contenido, sino por su arquitectura: una superficie completamente iluminada, sin zonas de sombra ni pliegues ni silencios. Al eliminar lo oculto y lo sugerido, pierde la capacidad de producir un *punctum*: es una imagen que enseña mucho, pero significa poco.

El diagnóstico de Byung-Chul Han en *Las no-cosas* (2021) amplía esta intuición y la sitúa en un marco cultural más amplio. Según Han, habitamos un régimen de visibilidad permanente, donde lo que no se presenta de inmediato se vuelve irrelevante. En este contexto, las imágenes tienden a convertirse en datos, unidades de información intercambiables que ya no requieren contemplación ni interpretación.

La convergencia entre Barthes y Han permite comprender la imagen explícita como emblema de nuestra condición visual. Para Barthes, es la figura de una imagen que se agota en su superficie, incapaz de abrir un campo de misterio; para Han, es la manifestación de una cultura que ha renunciado a la opacidad entendida como matriz de sentido. La transparencia radical deja de ser un caso aislado y se convierte en gesto dominante.

Desde esta perspectiva, la imagen explícita puede definirse como una forma visual que renuncia al espesor. Su crudeza no reside tanto en la intensidad de lo mostrado como en la eliminación de todo aquello que podría invitar a una lectura profunda: lo insinuado, lo parcial, lo oculto. Es una representación que ya no remite a nada más allá de sí misma, que no conduce a la interpretación, sino que detiene el pensamiento en la pura inmediatez de lo visible. Convertida en presencia gráfica absoluta, pierde la capacidad de generar sentido y se alinea con la lógica acelerada de la contemporaneidad.

Así entendida, la estética de la exposición total expresa una paradoja característica de nuestro tiempo: cuanto más se muestra, menos significado emerge; cuanto más accesible se vuelve la imagen, más se empobrece su interior. La imagen explícita acaba siendo un símbolo de nuestra relación actual con lo visible, marcada por la aceleración, la transparencia y la desaparición del

misterio. En ella se hace visible la tensión entre ver y comprender: un paisaje saturado de claridad que, sin embargo, deja cada vez menos espacio para el pensamiento.

El riesgo de la autocomplacencia técnica

Quien alcanza un alto nivel técnico se enfrenta a otra trampa: la autocomplacencia, la tentación de repetir lo que ya domina y quedarse en un oficio sin preguntas. En ese punto, uno deja de ser artista para convertirse únicamente en artesano: la obra funciona, es “bonita”, pero su destino es confundirse con una imagen más de Pinterest o Instagram, perfecta para el scroll infinito, puro *studium* sin *punctum*.

El virtuosismo sin contenido termina produciendo imágenes que informan pero no hieren, que se consumen en segundos y se olvidan con la misma rapidez, porque en ellas no hay decisión conceptual ni riesgo afectivo. La técnica, cuando se basta a sí misma, se vuelve decorativa.

Artistas que priorizan el sentido sobre la técnica

La ruptura del ready-made: cuando la idea es la obra

Marcel Duchamp (1887-1968), Blainville-Crevon, Francia – Neuilly-sur-Seine, Francia



Figura 1. Marcel Duchamp, *Fountain* (1917, readymade). Fotografía de Alfred Stieglitz publicada en *The Blind Man* nº 2 (1917). La pieza cuestiona la noción de autoría y desplaza el valor del arte desde la destreza técnica hacia el gesto conceptual.

Duchamp marca un punto de inflexión definitivo en la historia del arte moderno. Con sus *ready-mades* —objetos cotidianos desplazados al espacio del arte— muestra que lo decisivo no es la técnica manual ni la habilidad artesanal, sino la idea y el gesto conceptual que reconfiguran qué puede considerarse arte.

Un urinario firmado y titulado *Fountain* (1917) no vale por ninguna destreza manual, sino por su capacidad de cuestionar la institución artística, la autoría y los límites del propio concepto de obra. Duchamp subordina radicalmente la *téchnē* a la *epistēmē*: el arte se convierte, ante todo, en un ejercicio de pensamiento que transforma nuestra mirada sobre el mundo.

El azul como experiencia metafísica

Yves Klein (1928-1962), Niza, Francia – París, Francia



Figura 2. Yves Klein, *IKB 79* (1959, pigmento y resina sintética sobre tela). Monocromo en International Klein Blue conservado en la Tate. El mínimo gesto técnico se pone al servicio de una experiencia casi metafísica del color como espacio inmaterial.

Klein lleva la reducción técnica a un extremo con sus monocromos azules. En obras como *IKB 79* (1959), la ejecución es mínima: un solo color aplicado de forma aparentemente uniforme. Sin embargo, el contenido es metafísico: el azul Klein aspira a una experiencia espiritual, a una apertura hacia lo infinito, a captar lo inmaterial.

Su objetivo no es exhibir destreza manual, sino generar una experiencia trascendente. Klein recuerda que la fuerza del arte no reside necesariamente en la complejidad técnica, sino en su capacidad de tocar algo esencial en el espectador, de producir un *punctum* simultáneamente sensorial y espiritual.

La escultura social: el arte como transformación

Joseph Beuys (1921-1986), Krefeld, Alemania – Düsseldorf, Alemania



Figura 3. Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta, 1965). Documentación fotográfica de la acción en la Galerie Schmela, Düsseldorf. La “escultura social” se manifiesta aquí como ritual performativo más que como objeto técnicamente virtuoso.

Para Beuys, el arte no se reduce a la técnica académica, sino que implica transformación social. Su concepto de “escultura social” sostiene que cada ser humano es un artista en potencia, capaz de dar forma al cuerpo social. Beuys emplea materiales “pobres” —fieltro, grasa, miel— no por carencia técnica, sino por su densidad simbólica y su capacidad de generar significado.

Acciones y performances como *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta, 1965) priorizan el contenido político, antropológico y ritual por encima del virtuosismo formal. Su epistémē es, ante todo, social: el arte existe para sanar, construir comunidad y pensar colectivamente el mundo.

Color, mito y escritura

Cy Twombly (1928-2011), Lexington, Estados Unidos – Roma, Italia



Figura 4. Cy Twombly, *Lepanto XI* (2001), acrílico y óleo sobre lienzo, Museum Brandhorst, Múnich. Las manchas rojas y azules, junto a trazos casi infantiles, reconstruyen la batalla de Lepanto como memoria afectiva y mítica, donde el color y el gesto importan más que el virtuosismo académico.

En las series en color, como el ciclo *Lepanto* (2001), Twombly combina manchas, goteos y grafismos casi infantiles con rojos, ocre y azules intensos que evocan sangre, mar y fuego más que escenas narradas literalmente. La supuesta falta de destreza académica se convierte aquí en un lenguaje emocional y mítico: el trazo descontrolado y la mancha sucia sostienen una reflexión sobre la violencia histórica y la memoria pictórica de la batalla de Lepanto.

Estas obras no buscan la corrección formal ni la legibilidad inmediata, sino producir un clima afectivo y simbólico donde el color funciona como escritura expandida. La *téchnē* de Twombly parece “pobre” si se mide con criterios académicos, pero su *epistémē* pictórica es sofisticada: reescribe la historia desde la mancha, el gesto y la alusión poética, invitando a una experiencia lenta y contemplativa en lugar de una lectura rápida y decorativa.

Cuerpo, relato y violencia

Paula Rego (1935-2022), Lisboa (Portugal) – Londres (Reino Unido)



Paula Rego, de la serie sobre el aborto (década de 1990): escena íntima y corporal donde la pintura se convierte en denuncia de la violencia estructural y en dispositivo de empatía moral hacia los cuerpos vulnerables.

La obra de Paula Rego se centra en narraciones visuales donde aparecen el poder, la violencia, el género y la vulnerabilidad, recurriendo a cuentos, mitos y escenas domésticas para denunciar injusticias sociales y políticas. Sus series sobre el aborto, la mutilación genital femenina o la guerra convierten la empatía en una fuerza moral, obligando al espectador a confrontar el sufrimiento ajeno y las estructuras de dominación, lo que la hace especialmente pertinente para un ensayo sobre ética, cuerpo y representación. Rego muestra cómo la imagen no solo ilustra un problema moral, sino que lo construye en términos sensibles, afectivos y narrativos, articulando una forma de “pensamiento ético” a través de la ficción pictórica.

Ver, técnica y conocimiento

David Hockney (1937-), Bradford (Reino Unido)



David Hockney, *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire* (2011): paisaje tardío realizado con medios digitales (ipad), donde la exploración del color y de los dispositivos de visión dialoga con su investigación sobre el ‘conocimiento secreto’ de los grandes maestros y la mediación técnica de la mirada.

En su etapa tardía, Hockney se centra en los grandes paisajes del Yorkshire Wolds y en sus dibujos digitales en iPad, donde explora cómo la tecnología transforma la percepción del espacio, la experiencia del tiempo y la relación entre ojo, mano y dispositivo. En estas obras, la repetición de un mismo motivo a lo largo de las estaciones problematiza el acto de ver: la naturaleza ya no es un “fondo neutro”, sino un campo de conciencia donde se cruzan memoria, atención y artificio, lo que enlaza muy bien con una reflexión sobre ética de la mirada, cuidado del entorno y modos de habitar el mundo.

Además, su libro *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* plantea una tesis polémica: muchos grandes maestros (Caravaggio, Velázquez, Vermeer, etc.) habrían utilizado lentes y dispositivos ópticos para construir sus imágenes, guardando estas técnicas como un “conocimiento secreto”. Desde el punto de vista del ensayo, este estudio abre una dimensión ética del ver y del representar: obliga a revisar la autoridad de la “mirada maestra”, cuestiona la idea de genio puro y muestra que la imagen siempre está mediada por instrumentos, intereses y decisiones técnicas que tienen también implicaciones económicas y sociales.

Texto, imagen y crítica política

Barbara Kruger (1945-), Newark, Estados Unidos – vive y trabaja en Estados Unidos



Figura 5. Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989, serigrafía fotográfica sobre vinilo, 284,5 × 284,5 cm, The Broad, Los Ángeles. El rostro femenino en blanco y negro, atravesado por la tipografía roja, convierte el lenguaje publicitario en dispositivo de crítica feminista y política.

Kruger combina texto e imagen apropiada de los medios de comunicación de masas para articular una crítica feminista y política. Obras con lemas como “Your body is a battleground” (1989), sobre fotografías de alto contraste, no requieren destreza técnica tradicional en el sentido académico: lo conceptual pesa más que la habilidad manual.

Su trabajo demuestra que el arte puede ser directo, contundente y políticamente eficaz sin apoyarse en un virtuosismo clásico. Cada pieza funciona como un acto de pensamiento que desmonta mecanismos de poder, género y consumo.

Ruina, mística y peso de la historia

Anselm Kiefer (1945-), Donaueschingen, Alemania – vive y trabaja entre Francia y otros lugares



Figura 6. Anselm Kiefer, *Margarethe* (1981), óleo, acrílico, emulsión y paja sobre lienzo, 280 × 400 cm, Centre Pompidou / SFMOMA (según versión). Los haces de paja amarilla, que emergen del campo pictórico grisáceo, remiten al “cabello rubio” de Margarete en la *Fuga de muerte* de Paul Celan y a la figura literaria de la Margarete de Goethe: una imagen de pureza alemana atravesada por la memoria del Holocausto.

La obra de Anselm Kiefer nace de una pregunta incómoda: cómo seguir pintando paisaje, historia o mitología desde Alemania después de Auschwitz. Desde finales de los años setenta, Kiefer trabaja con materiales “bajos” —paja, barro, plomo, ceniza— y superficies casi arruinadas para mostrar que la cultura alemana no puede separarse de las ruinas del nazismo y del Holocausto. Sus grandes lienzos y esculturas parecen siempre a medio derrumbarse, como si la propia tradición estuviera construida sobre escombros.

La serie de *Margarete* y obras como *Dein blondes/goldenes Haar, Margarethe* (años ochenta) condensan muy bien esta posición. Kiefer dialoga con la *Fuga de muerte* de Paul Celan, donde el poema contrapone la figura de Margarete, de “cabello dorado” y resonancias goethianas, y la de Shulamith, de “cabello ceniciento”, asociada a las víctimas judías de los campos.

En *Margarethe* (1981), un espacio casi monocromo, terroso y gris, se ve atravesado por haces de paja real que emergen de la superficie pictórica: ese material agrícola, frágil y inflamable, funciona simultáneamente como metáfora del cabello rubio idealizado y como alusión a la destrucción y al fuego.

Al utilizar paja, plomo y superficies cuarteadas, Kiefer renuncia deliberadamente a la “buena técnica” entendida como acabado liso y dominio virtuoso. Su *téchnē* consiste en dejar que la materia se vuelva casi autónoma: la paja se oxida y se ennegrece, el plomo se deforma, la pintura se agrieta, de modo que el propio soporte encarna el paso del tiempo y la imposibilidad de una imagen inocente. Esa materialidad específica es inseparable de una *epistēmē* que piensa la historia alemana no como relato heroico, sino como conflicto entre

mito cultural (Goethe, la idea de “Alemania” como alta cultura) y catástrofe política (nazismo, exterminio, ruinas).

En este sentido, obras como *Margarethe* no son ilustraciones del poema de Celan, sino respuestas pictóricas que prolongan sus tensiones. La paja dorada no aparece como símbolo simple de belleza germánica, sino como resto ambiguo: celebra y a la vez acusa, recuerda y quema. La “torpeza” de la materia —pegotes, relieves, zonas quemadas— es el vehículo adecuado para un contenido que no admite superficies pulidas; es la manera que tiene Kiefer de hacer que la propia técnica cargue con el peso del trauma, mostrando que no hay forma “neutra” de representación cuando se habla de memoria y violencia

El lenguaje como material artístico

Jenny Holzer (1950-), Gallipolis, Estados Unidos – vive y trabaja en Estados Unidos



Figura 7. Jenny Holzer, *Untitled (Truisms, Spectacolor Board, Times Square)*, 1982, intervención en el panel electrónico Spectacolor, Times Square, Nueva York. Las frases de los *Truisms* se despliegan en el mismo formato que los anuncios publicitarios, transformando la tecnología de la persuasión en un dispositivo de crítica política y reflexión sobre el poder del lenguaje.

Holzer utiliza el lenguaje y las instalaciones luminosas para llevar mensajes políticos y filosóficos al espacio público. Series como *Truisms* (1977-1979) o sus proyecciones sobre edificios se construyen con una técnica relativamente sencilla, pero su fuerza reside en la elección del texto, en el dispositivo de exhibición y en el modo en que interrumpen la vida cotidiana de la ciudad.

Su obra muestra que el arte puede ser conceptualmente intenso sin requerir un dominio técnico convencional: la epistémē —la reflexión crítica— es el verdadero material.

Barro, mar y milagro

Miquel Barceló (1957-), Felanitx, Mallorca – vive y trabaja entre Mallorca, París y otros lugares

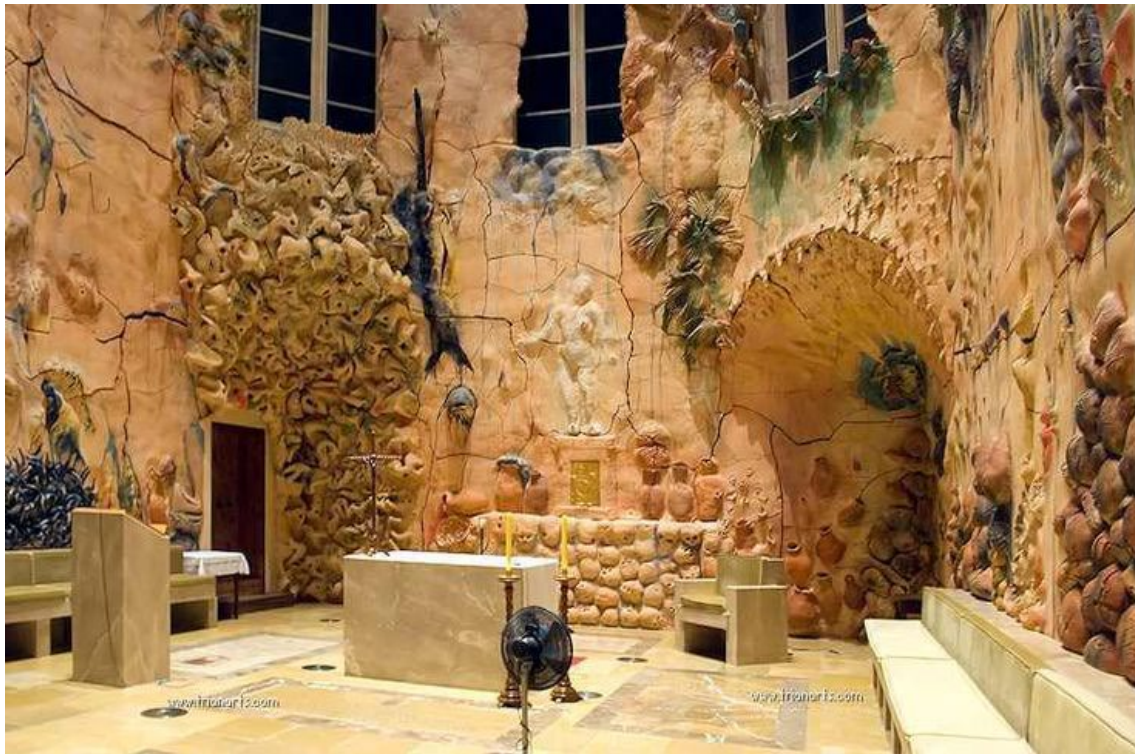


Figura 8. Miquel Barceló, mural cerámico de la Capilla del Santísimo (2001–2006), Catedral de Mallorca, Palma. El relieve de barro esmaltado, poblado de panes, peces y formas marinas, convierte la técnica cerámica —con sus grietas e imperfecciones— en un espacio teológico donde el milagro de la multiplicación se reinterpreta desde la experiencia mediterránea del fondo del mar.

La obra de Miquel Barceló ha explorado de forma insistente la materialidad extrema: pintura cargada de arena y sedimentos, cerámicas deformadas, murales en relieve donde el barro se acumula como si fuese corteza geológica. En la Capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca (2001–2006), el artista recubre muros y bóveda con un gran mural cerámico que representa un fondo marino atravesado por panes y peces, inspirándose en la parábola evangélica de la multiplicación y mezclando referencias mediterráneas y africanas.

La técnica aquí no busca una superficie “perfecta”, sino una piel rugosa, llena de defectos, grietas y huellas de la mano que el propio Barceló ha descrito como el material que mejor recoge las imperfecciones. El barro, lejos de ser un soporte humilde, se convierte en epistémē encarnada: un modo de pensar el tiempo, la liturgia y el mar como matriz de vida, donde la materia grosera sostiene un contenido teológico y simbólico de enorme densidad

Vulnerabilidad como forma

Tracey Emin (1963-), Croydon, Reino Unido – vive y trabaja en Reino Unido



Figura 9. Tracey Emin, *My Bed* (1998, instalación). Vista de la obra con la cama deshecha y objetos personales. La vulnerabilidad biográfica se convierte en forma, desplazando el foco desde la “buena técnica” hacia la exposición cruda de la intimidad.

Emin ha sido acusada de carecer de destreza en el dibujo o de producir instalaciones “rudas”, pero precisamente ahí se encuentra la potencia de su trabajo: convierte experiencias biográficas dolorosas en dispositivos visuales que interpelan al espectador. Obras como *My Bed* (1998), sus neones confesionales o sus dibujos casi garabateados ponen en escena una vulnerabilidad sin filtros.

Lo decisivo no es el acabado académico, sino la lucidez con la que una vida se piensa a sí misma y se expone, generando un espacio de verdad incómoda. Emin trabaja desde la epistémē: transforma su biografía en un problema teórico —cuerpo, género, trauma, deseo— y deja que la técnica, aunque mínima o “torpe”, se subordine a esa investigación. El resultado es puro *punctum*: obra que hierde, incomoda y obliga a mirar lo que preferiríamos no ver.

La imperfección como énfasis político

William Kentridge (1955-), Johannesburgo, Sudáfrica – vive y trabaja en Sudáfrica



Figura 10. William Kentridge, *Felix in Exile* (1994, animación a partir de dibujos al carbón). Fotograma en el que se aprecian borrones, correcciones y líneas inestables; la “mala” técnica se convierte en metáfora visual de una memoria histórica imposible de borrar del todo.

Kentridge realiza animaciones con dibujos al carbón que conservan sus borrones, correcciones y trazos inseguros. Esta falta de pulido aparente responde a una decisión estética precisa: la imperfección enfatiza el contenido político de su obra, centrada en la historia del apartheid y la memoria colectiva sudafricana.

En trabajos como *Felix in Exile* (1994), los dibujos inacabados y las huellas visibles del proceso funcionan como metáfora de una historia que no puede borrarse del todo, de una memoria que insiste en reaparecer. La “mala” técnica se revela como la técnica justa cuando está al servicio de un contenido complejo y doloroso.

La memoria hecha materia

Louise Bourgeois (1911-2010), París, Francia – Nueva York, Estados Unidos



Figura 11. Louise Bourgeois, *Maman* (1999, bronce, acero inoxidable y mármol). Vista de la escultura monumental en espacio público. La figura de la araña encarna la memoria materna y el trauma, privilegiando la densidad simbólica sobre la perfección formal.

La obra de Bourgeois prioriza el trauma, la memoria y el cuerpo frente a cualquier virtuosismo técnico. Sus esculturas monumentales, como la serie *Maman* (1999), y sus instalaciones claustrofóbicas no buscan impresionar por la perfección formal, sino conmover al materializar experiencias psíquicas profundas.

Bourgeois trabaja con bronce, mármol, tela o látex no para exhibir dominio material, sino porque cada sustancia le permite encarnar aspectos distintos de su memoria familiar y de su experiencia como mujer. La técnica es siempre medio, nunca fin: lo que importa es la capacidad de la obra para funcionar como dispositivo de elaboración psíquica y memoria encarnada.

El cuerpo como lugar de significado

Pina Bausch (1940-2009), Solingen, Alemania – Wuppertal, Alemania



Figura 12. Pina Bausch, *Café Müller* (1978). Fotografía de escena del Tanztheater Wuppertal, con cuerpos que tropiezan entre sillas. El gesto vulnerable, más que el virtuosismo técnico, se convierte en el verdadero material expresivo.

Aunque su medio es la danza, Bausch transforma el teatro-danza subordinando la técnica clásica al contenido emocional y humano. Obras como *Café Müller* (1978) o *Kontakthof* (1978) no buscan la perfección formal del ballet, sino la verdad de los cuerpos, las relaciones y las emociones.

Sus intérpretes no son meros virtuosos, sino seres humanos que ponen su vulnerabilidad al servicio de la obra. Un tropiezo, una caída o un abrazo torpe pueden resultar más elocuentes que la pirueta más depurada si están cargados de sentido. El cuerpo se afirma como lugar de significado, no solo de exhibición técnica.

El arte como herramienta política

Ai Weiwei (1957-), Pekín, China – vive y trabaja entre Portugal y Reino Unido

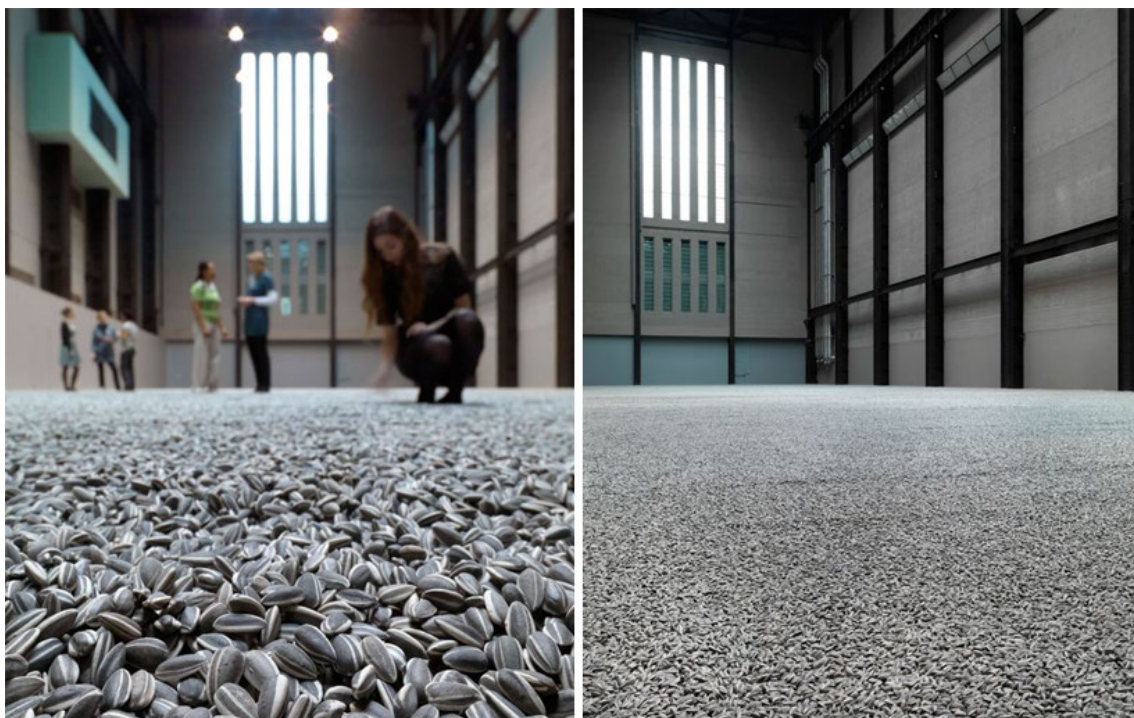


Figura 13. Ai Weiwei, *Sunflower Seeds* (2010, instalación con millones de semillas de porcelana pintadas a mano). Vista de la obra en la Turbine Hall de la Tate Modern. La técnica cerámica tradicional se desplaza hacia una reflexión política sobre trabajo colectivo, multitud y vigilancia.

Para Ai Weiwei, el arte es fundamentalmente una herramienta política y de activismo. Obras como la instalación *Sunflower Seeds* (2010), compuesta por millones de semillas de porcelana, o sus proyectos fotográficos y documentales sobre la crisis de refugiados, ponen en primer plano lo conceptual y lo crítico, más que el virtuosismo.

Ai Weiwei puede trabajar con cerámica tradicional o con redes sociales; lo importante no es el medio, sino la capacidad de la obra para denunciar, visibilizar y resistir. Su epistémē es la de un artista-ciudadano que utiliza cualquier técnica disponible para producir conciencia política y cuestionar el poder.

Conclusión: el arte como producción de sentido

Querido estudiante: ojalá que todo lo que has leído hasta aquí te sirva, sobre todo, para mirarte con un poco más de calma y de confianza cuando entras en el taller o te sientas a dibujar. No se trata de que memorices nombres de filósofos o fechas de obras, sino de que empieces a sentir que estás entrando en una tradición muy amplia de gente que ha pensado, dudado y se ha equivocado antes que tú, y que precisamente por eso puede acompañarte. Si algo merece la pena de este texto es que te anime a seguir trabajando incluso cuando nada te sale “bien”, porque quizá ahí es donde empieza lo verdaderamente interesante.

Desde la Antigüedad griega, que distinguía entre *téchnē* y *epistémē*, hasta nuestro presente, marcado por la transparencia total y la saturación de imágenes explícitas, la pregunta permanece: ¿qué hace que una obra sea arte y no mero ejercicio técnico? La respuesta que recorre este ensayo es coherente: el arte verdadero es el que produce sentido, el que abre mundo, el que hiere y piensa.

Los filósofos han mostrado que la técnica sin contenido es vacía (Kant, 1790/2007), que el arte vale por su capacidad de desocultar verdad (Heidegger, 1950/2010), que lo importante es el

aura y la experiencia (Benjamin, 1936/2003), que el arte debe ser crítico y negativo (Adorno, 1970/2004), que el autor importa menos que el campo de significación (Barthes, 1968/1994, 1980/1989), que la transparencia total destruye lo simbólico (Baudrillard, 1978/2007; Han, 2012/2013, 2021) y que la experiencia directa precede a la interpretación (Sontag, 1966/1996, 1977/2006).

Los artistas han demostrado en la práctica que la idea puede ser más potente que la mano (Duchamp), que el contenido político excede la destreza académica (Beuys, Ai Weiwei), que la vulnerabilidad puede adoptar forma (Emin), que la imperfección puede subrayar el mensaje (Kentrige), que el cuerpo es un lugar de significado antes que de exhibición (Bausch, Bourgeois) y que el arte conceptual puede ser tan o más intenso que el virtuosismo tradicional (Kruger, Holzer, Klein).

El hilo que cose todas estas experiencias es claro: lo que os hará artistas no es la perfección técnica, sino la capacidad de producir *punctum*, de generar heridas en la mirada, de abrir espacios de pensamiento, de resistir a la imagen explícita y transparente que lo muestra todo pero no dice nada. En un mundo saturado de imágenes técnicamente impecables y semánticamente pobres, el gran reto del arte contemporáneo es recuperar una opacidad fértil, un misterio que invite a pensar, una densidad simbólica capaz de producir sentido.

Si después de todo esto vuelves al estudio, miras tus trazos torpes y, en lugar de desanimarte, te preguntas “¿qué mundo estoy intentando abrir aquí?”, entonces este texto ya ha cumplido su función. Lo demás —la técnica, los automatismos, la soltura— llegará con el tiempo, con los errores y con la insistencia. Lo importante es que no renuncies a pensar con tus manos y con tus imágenes: ahí empieza, de verdad, tu trabajo como artista.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI.
- Bayles, D., & Orland, T. (1993). *Arte y miedo: Peligros (y recompensas) de la creación artística*. Gestión 2000.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Paidós.
- Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.

- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Greenberg, C. (2006). *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Paidós.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Han, B.-C. (2014). *La agonía del Eros*. Herder.
- Han, B.-C. (2021). *Las no-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Alianza.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Tecnos.
- Krauss, R. (2002). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones.
- Rilke, R. M. (2010). *Cartas a un joven poeta*. Alianza.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Alfaguara.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.