



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

**EL SISTEMA COMUNICATIVO  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.  
MODELO APLICADO A LA OBRA  
DE CILDO MEIRELES. ENSAYO.**

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**  
P R E S E N T A  
**MÓNICA ELSA ZEMPOALTECA ALFONSECA**

**ASESOR: LIC. CELIA CÁNDIDA RODRÍGUEZ  
ESCOBAR**

BOSQUES DE ARAGÓN, ESTADO DE MÉXICO, 2010.





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Cildo Meireles, por la calidad y profundidad  
de su obra artística.*

*A la profesora Celia Cándida Rodríguez , por su tiempo,  
atención y asesoría en el proceso de  
elaboración de esta tesis.*

*A Andrés Zempoalteca,  
por su comprensión, gran apoyo y amor de padre.*

*A Magdalena Alfonseca,  
por acercarme al arte desde mi infancia.*

*A Melody,  
Amiga, compañera de vida. Que la luz ilumine nuestros corazones.  
Celebro tu fortaleza de leona. No la olvides.*

*A Jenny V., querida, por tu amistad y la ternura de tus ojos.*

*A Alex L., mi amigo solar.*

*A Héctor C., excelente poeta y amigo de largos silencios y sonrisa luciente.*

*A Ricardo S., que vive en París y toma buenos vinos a mi salud.*

*A Luis R., que destruye y construye junto al mar de Cancún.*

*A Bianca, defensora de la causa Saharahui y entrañable amiga.*

*A Daniel, compañero en el descubrimiento del Tao.*

# Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>I</b>
<b>Capítulo 1 Posmodernidad, posmodernismo y nuevas artes</b>	
1.1 Modernidad: la fe en la razón.....	2
1.2 La posmodernidad de nuestros días.....	6
1.3 Posmodernidad en América Latina.....	8
1.3.1 Capitalismo tardío: contexto de lo posmoderno.....	9
1.3.2 Capital, discursos y cultura.....	14
1.3.3 Globalización.....	16
1.4 Posmodernismo y nuevas artes.....	20
1.4.1 Características del posmodernismo.....	23
1.4.2 Vanguardias.....	25
1.4.3 Arte conceptual y neoconcreto brasileño.....	27
<b>Capítulo 2 El sistema comunicativo en el arte contemporáneo</b>	
2.1 La comunicación y sus propuestas.....	33
2.2 Diferencias entre los <i>media</i> y el arte contemporáneo.....	38
2.3 El sistema comunicativo en el arte contemporáneo.....	44
2.3.1 Interacción de los elementos conformadores.....	48
<b>Capítulo 3 Aplicación del modelo del sistema comunicativo en el arte contemporáneo en torno a la obra de Cildo Meireles</b>	
3.1 Cildo Meireles la poética como política.....	52
3.1.1 El Brasil de Meireles.....	53
3.2 Aplicación del modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo. ....	55
3.2.1 Todos somos receptores. Interacción de los elementos conformadores.....	57
3.2.2 Artista-obra.....	57
3.2.3 Público-artista-museo .....	61
3.2.4 Museo-obra-público.....	68
3.2.5 Críticos-artista-público-medios de comunicación.....	75
3.2.6 Mercado del arte-obra-artista.....	79

## Conclusiones

## Fuentes de consulta

## Anexos

# Introducción

Hace 15.000 años, poco antes de que finalizara la era glaciaria, un ser humano dibujó sobre la superficie rugosa de un techo cavernoso una silueta de bisonte. Miles de años después, el dibujo hecho por las gruesas manos de aquel hombre se comunica con nosotros. Y da una idea de cómo los seres humanos hemos enfrentado a la vida y a la muerte a través de la creación y de la representación. De las cuales nos valemos para comunicarnos, ya sea con nuestros contemporáneos, con los inciertos seres del futuro y/o con uno mismo.

El arte, aunque no tenga como fin primario provocar cambios sociales, económicos o políticos, es un hecho que provoca sutiles pero importantes cambios de percepción. Conforme el artista construye la obra, se construye a sí mismo y a una parte de los espectadores. Mueve su forma de pensar y percibir al plantear de una manera diferente alguna pregunta. El arte no siempre responde el "por qué", de los efectos de la manera en que lo hace la ciencia, gran parte del arte contemporáneo se ha dedicado replantear viejas preguntas y a mostrarnos perspectivas nuevas ante circunstancias que antes no existían. Al respecto A. Ruddock puntualiza: "El conocimiento social ha progresado no por la simple observación, sino por las hipótesis/preguntas que se han planteado, así como por las diversas explicaciones que se han hecho de lo que sucede."<sup>1</sup>

Los primeros seres humanos que crearon la representación tal vez nunca imaginaron la complejidad con que se han desarrollado los sistemas del lenguaje. La virtualidad inherente a la representación del mundo permite visualizar más allá de la materia visible en el presente, es decir, podemos lograr abstracciones por medio de lo simbólico en todas las áreas del conocimiento humano. El cuerpo del arte está compuesto en su mayoría por representaciones. Los medios de comunicación masiva también.

Los medios de comunicación masiva que se filtran en la vida diaria de muchas personas, llevan un mensaje "digerido" y reiterativo que legitima los discursos de poder —desde la naturaleza del medio, hasta el contenido, canal y selección del espectador al que va dirigido el mensaje— El arte contemporáneo pese a no tener difusión masiva de "alto rating", se encuentra abierto a la percepción de cualquiera que le busque. La experiencia estética variará de persona en persona y puede ser limitada o no dependiendo de múltiples factores.

Entonces el arte se entiende como una pregunta con la cual colaboran no solo el artista y espectador. Museos, galerías, críticos, comerciantes del arte y la sociedad se encuentran en un intercambio cruzado por el arte. Las preguntas son detonadores de interacción y por lo tanto de comunicación. Ante ello surgen cuestiones: ¿Existe un proceso tal cual de comunicación artística?, si es así, ¿cómo se da? ¿Qué factores intervienen en su desarrollo, y cuáles son sus particularidades? ¿Existen correspondencias y diferencias entre la comunicación de los *media* y el arte?

El objetivo de este trabajo es conocer cual es la forma en que interactúan y se comunican los elementos que conforman el arte contemporáneo. Para ello, propongo un modelo de estudio llamado sistema comunicativo en el arte contemporáneo.

A diferencia del esquema lineal o en todo caso circular de los medios de comunicación masiva, la dinámica comunicacional del arte contemporáneo es un sistema tejido en

---

<sup>1</sup> Amparo Huertas, *La audiencia investigada*, p. 58.

red. A partir de la hermenéutica de una obra de Meireles —*Malhas da liberdade* planteo el modelo sistema comunicativo del arte contemporáneo. Estas cuestiones se desarrollan en el capítulo primero y segundo.

Para el estudio formal de la comunicación en el arte la tesis plantea un modelo en el que se busca entender la interrelación de los diferentes elementos del mundo artístico en el área de las artes plásticas contemporáneas. En el capítulo tres se muestra el desarrollo del modelo en torno a la obra del reconocido artista brasileño Cildo Meireles de quien se realizó una exposición en el Museo Universitario del Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad de México en la segunda mitad del año 2009.

Las obras de Meireles son de interés particular para los latinoamericanos. Inserto en el contexto de la llamada posmodernidad, Meireles expresa algunos de los conflictos que compartimos en política, economía y sociedad propios de los eufemísticamente nombrados países tercermundistas. El autor no se limita a estas temáticas que parecen locales. También explora y cuestiona la percepción humana en general.

El trabajo de investigación profundiza una temática que ha quedado relegada de los intereses de la Comunicación, siendo el emisor y la comunicación de masas los temas que han ocupado en demasía la atención de los estudiosos, olvidando la vasta amplitud de campo propia de la comunicación.

Si queremos conocer y comprender lo que sucede en la actualidad no hay más que saber leer, y esto no se limita a saber unir palabras, me refiero al hecho de la habilidad para encontrar el sentido más allá de la forma. El arte contemporáneo presenta una oportunidad de transformar nuestro horizonte perceptual y dicha destreza deriva en la manera como articulamos nuestra visión del mundo. De ahí la importancia de involucrarnos con el arte de nuestro tiempo.

# 1

## Posmodernidad, posmodernismo y nuevas artes

El arte no es ajeno a su tiempo. Niega, afirma o cuestiona las representaciones, es decir, las formas de nuestra interpretación de la realidad, la cual es determinada en gran medida por el contexto de lugar y tiempo. De ahí la importancia de conocer lo que se denomina “el espíritu de la época” en el que se desarrolla el arte contemporáneo.

Los seres humanos tenemos una profunda necesidad de definir, de nombrar todo, pues gracias a dicha acción es posible percibir ciertos momentos de paz al concebir una cierta noción general de orden. Vemos que la división por períodos, estilos e “ismos” ha resultado muy útil para los fines de los libros de Historia, pero parece ser que también precisamos emplear las clasificaciones para comprender el presente y el futuro, ya que en las últimas décadas son múltiples los investigadores—A.Toynbee, J. H. H. J. Habermas, etcétera— que han discutido acerca de cómo denominar los tiempos que vivimos. No son recientes los debates que buscan desvanecer la niebla, algunos de ellos concluyen: Estamos en plena era de la posmodernidad.

Considero adecuada la palabra posmodernidad para nombrar el conjunto diverso y sincrético de experiencias que vivimos en la actualidad. ¿Cómo apalabrar los cambios, la velocidad, las contradicciones actuales? Bien podría ser “la posmodernidad” u otra palabra parecida la apropiada para ello, es decir lo importante aquí más que el vocablo es que se trata de un prejuicio. La mente tiende a formar juicios previos acerca de todo. Aunque regularmente se le asigna una connotación negativa al término (Ejem: “No seas prejuicioso”, “es una persona llena de prejuicios.”), estas presuposiciones nos hacen movernos y en lugar de permanecer paralizados, vamos y comprobamos si nuestra idea coincide o no con los hechos.

Así es como la civilización humana se ha desempeñado a través del tiempo. De hecho, las ideas previas son herramientas lógicas gracias a las cuales ha sido posible sobrevivir un ser cuyo cuerpo está insuficientemente desarrollado (en comparación con otros animales salvajes) en fuerza, resistencia y adaptación a climas extremos. La especie humana (en especial las generaciones actuales, cuyo cuerpo y conducta son cada vez más especializados) no puede darse el lujo de andar probando todo con su organismo a través del ensayo y error, porque expuesto ante la naturaleza plena estos errores pueden tener un costo alto.

La capacidad de planeación, de pre-visión, fue el *plus* que se necesitaba —muestra de que en la naturaleza hay algún sentido para todo— y gracias a ello los ancestros se dieron cuenta de la importancia de mantener el fuego encendido, previniendo el frío del siguiente día; que si enterraban semillas, en algún tiempo crecería una frondosa planta de cuyos frutos sería posible alimentarse. Por ello me parece útil partir de un juicio previo, el cual en este caso es el paradigma de posmodernidad para la comprensión del mundo de hoy.



Si estudiamos las raíces del término, vemos que el prefijo "pos", se deriva del latín *post* que significa "detrás de" o "después de". Esto tiene varias implicaciones: primero, la palabra en sí todavía es dependiente de otra para significar, simplemente no encuentra su sentido sin la parte de "modernidad". El "post" es un puente tímido que apenas asoma, con la imposibilidad de mostrar lo que hay del otro lado. Es importante no perder de vista que todo puente —por fraccionado y débil que sea— es un estado de transición, el cual implica momentos de confusión, desestabilización, y requiere de paciencia para alcanzar el otro lado. La condición de fase intermedia de la posmodernidad hace que remanentes del estado anterior se fundan con la nueva etapa.

Si es posible hacer la analogía, entonces la posmodernidad es la hija adolescente de la modernidad. Comparte genes con la madre, sigue necesitando de ella, quizá emocional y económicamente, pero con todo busca la forma de manifestar su individualidad. Hay en ella transformaciones, indecisiones y desconciertos. Rebeldía frente a los dogmas maternos. Se acabó la idealización hacia la madre; las primeras decepciones (el fin de los grandes relatos de Lyotard), hay múltiples reclamos y desacuerdos.

No sabemos de qué manera sobrevivirá a esta etapa, si desarrollará el "síndrome de Peter Pan",<sup>1</sup> si acaso se decida a seguir el camino de la modernidad, su madre y tengamos una "neomodernidad" o bien tome un rumbo cuyas características no nos permitan todavía aproximar un término.

## 1.1 Modernidad: la fe en la razón

Cuando estaba recopilando información para la realización de este capítulo, me encontré con posturas dispersas y contradictorias a tal grado que lo único que tenían en común era la disparidad. En torno a la posmodernidad existen todo tipo de criterios: de carácter ontológico, ¿existe o no la posmodernidad?; etimológico y semántico, ¿posmodernidad o postmodernidad?, ¿qué es eso?; de moda, "la posmodernidad ya pasó"; hasta lo alterno y lo paródico: la transmodernidad, la ultramodernidad, el "desmothernismo", etc., fragmentaria y llena de contradicciones. Así es la posmodernidad.

También encontré un debate constante en torno a la supervivencia de la modernidad, y por lo tanto la negación de la posmodernidad. Y después de observar la situación de la época contemporánea y de conocer múltiples posturas ideológicas, concluyo que ambas coexisten y que más que **épocas** se trata de **estados** o bien de **ideas** que sirven, a modo de complejos lentes, para enfocar la realidad de maneras diversas.

Siempre presente el afán del ser humano por desentenderse del pasado reciente, sabemos que —en palabras de Habermas— "la palabra moderno en su forma latina *modernus* se utilizó por primera vez en el siglo V con fin de distinguir el presente, que

---

<sup>1</sup> El síndrome de Peter Pan se atribuye a Dan Kiley. Entre los rasgos más característicos del síndrome están: "rebeldía, cólera, narcisismo, dependencia, manipulación, y la creencia de que está más allá de las leyes de la sociedad y de las normas por ella establecidas." En general se trata de una actitud inmadura. *El síndrome de Peter Pan*, [http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome\\_de\\_Peter\\_Pan](http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome_de_Peter_Pan), acceso, 26 de noviembre de 2009.

se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano.”<sup>2</sup> Algo similar sucede con las denominaciones de lo moderno y posmoderno. Las fechas de inicio son meras convenciones que pueden no ser exactas, pues el flujo de procesos por lo general es indefinido y tarda en sedimentarse, por lo tanto no es posible hablar de inicios y finales exactos, en todo caso, es preferible referirse a **momentos históricos específicos y periodos de transición**. Aclarado este punto, veamos como fue la formación de la modernidad y posmodernidad, sus características y divergencias, así como la singularidad de su desarrollo en América Latina.

Andreas Huyssen destaca un punto importante acerca de nuestra entrada a la modernidad, el autor refiere que en occidente pasamos del dogma religioso a la fe absoluta en la razón. La mayoría de los teóricos coinciden en lo importante que fue el movimiento de la Ilustración para la conformación de la modernidad. No es gratuito que cualquier niño que curse la secundaria tenga conocimiento —aunque sea vago— del término “siglo de las luces”. En ese entonces se dio lugar de honor a la ciencia, junto a un humanismo idealista y generalizador donde el universo era para los hombres libres, racionales y justos. Los ilustrados asumieron y proclamaron que era tiempo de acabar con la época de dominante oscuridad eclesiástica para alcanzar el perfeccionamiento del hombre con la luz de la razón.



Prometeo robó a los dioses una llama refulgente como regalo fraterno para el hombre. Ese fuego primigenio, se extendió sin control. Lo que fue ocasionando guerras, Estados totalitarios, y tecnología expansiva que se plantea preguntas acerca del **cómo pero no el porqué y menos para qué**. El crecimiento con el único fin del crecimiento es la ideología de una célula cancerígena, dice el escritor norteamericano Edward Abbey. En la sociedad esto se traduce en el progreso como fin único, lo que provoca la enfermedad social crónica cuyos síntomas aun padecemos actualmente.

El sueño de la razón produce monstruos  
de Francisco de Goya, tomado de  
[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es),  
acceso 12 de diciembre de 2010.

Blanca Ramírez clasifica a la modernidad en dos ramas, derivadas directa o indirectamente de la ilustración. Aunque también existieron otras corrientes de pensamiento que influyeron a su vez en la conformación de la modernidad.

La modernidad en lo político tiene dos vertientes: la versión conservadora que surge a partir de las revoluciones burguesas liberales (la Revolución francesa, de las doctrinas sociales del liberalismo inglés y del idealismo alemán que sustentaron la Ilustración; y

<sup>2</sup> Blanca Ramírez, *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio*, p. 17.

la radical que nace de la economía política marxista, ideas que sustentaron las revoluciones socialistas de Rusia y China y algunas en Latinoamérica y se extiende por todo el neomarxismo hasta la teoría crítica alemana.<sup>3</sup>

En la mayoría de las ideologías mencionadas se otorga suma importancia — teóricamente— a la idea “democracia”, ya sea entendida como igualdad de oportunidades de desarrollo o bien en un sentido más cercano al griego, en cuanto a la decisión de la mayoría. La intención democratizadora de la modernidad alcanza en nuestros días proyectos a gran o menor escala, García Canclini menciona algunos casos:

Se extiende desde la ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales, socialistas y agrupaciones alternativas e independientes. Llamamos proyecto *democratizador* al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral.<sup>4</sup>

Otro de los rasgos de sumo interés acerca de la modernidad es la apuesta total por el futuro (véase cuadro 1) mediante la creación de una serie de expectativas asumidas como consecuencias lógicas y lineales de las acciones llevadas a cabo en el presente:

En la medida en que el tiempo fue sometido a una disciplina con el propósito de incrementar la producción de bienes de consumo, se produjo un cierto canje: los sacrificios realizados en el presente eran intercambiados por las promesas de un futuro mejor. La noción de progreso, elaborada a la luz de las filosofías ilustradas de la historia y las teorías de la evolución social, fue experimentada en la vida diaria como el hueco entre la experiencia del pasado y del presente, de una parte, y el horizonte continuamente cambiante de expectativas asociadas con el futuro, de la otra.<sup>5</sup>

### CUADRO 1

<b>MODERNIDAD</b>	<b>POSMODERNIDAD</b>
<input type="checkbox"/> Pensamiento absoluto y unitario	<input type="checkbox"/> Pensamiento plural y caótico, multiplicidad de discursos
<input type="checkbox"/> Culto al trabajo y a la laboriosidad	<input type="checkbox"/> Culto al ocio y al placer como valor
<input type="checkbox"/> Hechos como referente de la realidad	<input type="checkbox"/> El simulacro y la espectacularización
<input type="checkbox"/> Conformación identitaria del individuo como ser social (ocupación, religión, etc.)	<input type="checkbox"/> Conformación del individuo como parte del mercado ( target: gustos, preferencias de consumo, etc.)
<input type="checkbox"/> Tendencia a la universalidad (grandes	<input type="checkbox"/> Tendencia a la heterogeneidad (regionalismos,

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 31.

<sup>5</sup> John B.Thompson, *Los media y la modernidad*, p. 59.

<p>verdades, tendencia a la generalización)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Pureza de las ciencias</li> <li><input type="checkbox"/> Argumentación</li> <li><input type="checkbox"/> Importancia de la historia para comprender el presente</li> <li><input type="checkbox"/> Tiempo lineal. Espacio y tiempo concebido según el criterio euclidiano y newtoniano.</li> <li><input type="checkbox"/> Grandes relatos</li> <li><input type="checkbox"/> Mayor apuesta al futuro</li> <li><input type="checkbox"/> Importancia de los hechos</li> <li><input type="checkbox"/> Exaltación del hombre como sujeto social</li> <li><input type="checkbox"/> Principal fuente de ganancia económica: la industrialización</li> <li><input type="checkbox"/> Nacionalismo</li> <li><input type="checkbox"/> Revolución francesa</li> <li><input type="checkbox"/> La naturaleza vista como materia prima inagotable</li> <li><input type="checkbox"/> Antropocentrismo</li> <li><input type="checkbox"/> Ford- Henry Ford.</li> <li><input type="checkbox"/> Exaltación a la producción</li> <li><input type="checkbox"/> El “buen gusto” como principal criterio estético</li> </ul>	<p>subjetividad, coexistencia de verdades)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Interdisciplinariedad</li> <li><input type="checkbox"/> Seducción</li> <li><input type="checkbox"/> Importancia de las interpretaciones del presente a partir de sí mismas.</li> <li><input type="checkbox"/> Relatividad del tiempo y simultaneidad. Teoría de la relatividad de Einstein.</li> <li><input type="checkbox"/> Micronarrativas</li> <li><input type="checkbox"/> Mayor importancia del presente</li> <li><input type="checkbox"/> Importancia de los procesos</li> <li><input type="checkbox"/> El individualismo como herencia de la modernidad, se incrementa con una fragmentación de individuo-sociedad.</li> <li><input type="checkbox"/> Principal fuente de ganancia económica: el control de la economía</li> <li><input type="checkbox"/> Internacionalismo</li> <li><input type="checkbox"/> Caída del muro de Berlín</li> <li><input type="checkbox"/> Mayor conciencia de la naturaleza como recurso no ilimitado</li> <li><input type="checkbox"/> Continua el antropocentrismo</li> <li><input type="checkbox"/> Microsoft -Bill Gates</li> <li><input type="checkbox"/> Exaltación al consumo</li> <li><input type="checkbox"/> La transgresión y la innovación como principales criterios estéticos</li> </ul>
---	--

Fuente: Elaborado por Mónica Zempoalteca, 2009.

## 1.2 La posmodernidad de nuestros días

Resulta difícil encorsetar a la posmodernidad con las propuestas metodológicas propias de un enfoque moderno-positivista. Como tema de estudio, la posmodernidad es abordada por una multiplicidad diversa de disciplinas siendo una de las pioneras la filosofía. Desde esta perspectiva, Enrique Dussel cita al filósofo Vattimo:

La historia humana [era vista en la modernidad] como un progresivo proceso de emancipación, como la realización cada vez más perfecta del hombre ideal [...] La condición para concebir la historia como realización progresiva de la humanidad auténtica estriba en que puede ser vista como un proceso unitario. —Dussel concluye— Tal visión de la historia implicaba la existencia de un centro. Cuando esta unidad y centro entran en crisis, iniciamos el crepúsculo de la modernidad, la postmodernidad".<sup>6</sup>

Hablando de filosofía, uno de los teóricos más relevantes a la hora de entender la posmodernidad es F. Nietzsche, filósofo radical para su época y aún en la actualidad; de aquellos hombres visionarios conscientes de su desfase en el tiempo. Supo ver la inminente muerte del absoluto como concepto. Contundente como era, escribió: "Dios ha muerto"—aunque Hegel ya había escrito dicha frase en *Fenomenología del espíritu*, el sentido es diferente en Nietzsche, ya que en éste se observa la dolorosa lucidez de la desesperanza de saberse sólo en un mundo sin Dios—. La soledad del que se sabe culpable:

Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado. ¿Como podríamos reconfortarnos, los asesinos de todos los asesinos? El más santo y el más poderoso que el mundo ha poseído se ha desangrado bajo nuestros cuchillos: ¿quién limpiará esta sangre de nosotros? ¿Qué agua nos limpiará? ¿Qué rito expiatorio, qué juegos sagrados deberíamos inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿Debemos aparecer dignos de ella?<sup>7</sup>

Obras posteriores de como *El fin de la Historia y el último hombre* de Fukuyama, *El fin del arte* de Arthur Danto, y hasta Tristan Tzara en 1918 proclamó: "La belleza ha muerto" corroboran lo que Nietzsche vio décadas antes respecto al fin de la pureza conceptual, del eterno absoluto. Nietzsche afirma: "No existen hechos, sólo interpretaciones".<sup>8</sup> Palabras que transformaron la visión de múltiples disciplinas sociales, humanas y artísticas: dejar de referirse a Historia y hablar de Historias, e incluso del híbrido Literatura-Historia como se observa en el auge del género de la novela histórica.

---

<sup>6</sup> Enrique Dussel, *Un diálogo con Gianni Vattimo. De la postmodernidad a la transmodernidad*, p. 16.

<sup>7</sup> Frederich Nietzsche, *La gaya ciencia*, <http://www.nietzscheana.com.ar/textos.htm>, acceso 29 de diciembre de 2009.

<sup>8</sup> Al respecto Foucault dice: "Si la interpretación nunca llega a su fin, es simplemente porque no hay nada que interpretar. No hay nada absolutamente primero que interpretar, porque en el fondo todo es ya interpretación, porque cada signo en sí no es la cosa, que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos." En Herbert, Frey, *Un panorama de cien años de interpretación filosófica de Nietzsche*, [http://www.nietzscheana.com.ar/herbert\\_frey.htm](http://www.nietzscheana.com.ar/herbert_frey.htm), acceso 9 de julio 2009.

Existe la tendencia a rechazar el concepto de razón en el ámbito posmoderno ya que se ha entendido como un rasgo propio y exclusivo de la modernidad. Pero “la razón” es una facultad humana que va más allá de cualquier “ismo”. Aunque fue tomada como bandera y defendida como un valor de la ilustración, hay que ver la importancia que tiene, no la razón en sí misma, sino la dirección que ésta toma. Es el modo de razonar, y sobre todo el para qué y el porqué lo que va a determinar el espíritu de una época.

La postura nihilista en el sentido filosófico original de negación de toda creencia, sea ésta política, social o religiosa, se deformó en una postura francamente cínica. Tampoco el existencialismo conservó su sentido puesto que el ser sigue solo en el mundo pero el hombre de la posmodernidad no se confronta si no que huye de la sensación de vértigo frente al vacío que le rodea. Hay una búsqueda por llenarlo de objetos útiles o inútiles, de información o ruido, de comida, etcétera.

Contamos con máquinas que nos ahorran tiempo y esfuerzo físico, e incluso muchos de estos artefactos son más eficientes y se desempeñan con precisión o velocidades ajenas a la capacidad humana. Hemos nombrado a los aparatos a partir de la sustantivación verbal: procesador, computadora, aspiradora, licuadora, lavadora, separador, reproductor de música, acelerador, etc. Pero, ¿A dónde se va todo el tiempo que ahorramos gracias a las máquinas? ¿Por qué da la impresión de que el tiempo nunca es suficiente? La tecnología eléctrica permite la creación de nuevos turnos, la extensión de la vida nocturna, con cierto sabor a vida artificial, desfasada de los ciclos naturales luz-día-actividad, oscuridad-noche-reposo.

El tiempo que uno cree ahorrar es muy probable que también los demás lo ganen. Vivimos en un mundo interconectado e interdependiente y la competitividad necesaria para mantenerse al día no da tregua. Lo que también conduce al constante reemplazo —consumo— de productos por otros que prometen ser cada vez más rápidos, más atractivos y que cuentan con más funciones.

Con la aceleración de la idea del tiempo, a través de la dinámica de los *media* y de la tecnología industrial, fue muy fácil propiciar la sobreestimulación de los consumidores.

Una de las facetas de esta relación la podemos encontrar en el consumismo como un estilo de vida de gran aceptación social. Carlota Pérez dice:

La innovación es un hecho económico. La primera introducción comercial de una invención la traslada a la esfera técnico-económica como un hecho aislado cuyo futuro será decidido en el mercado. Si tiene éxito, según el grado de apropiabilidad y el impacto que tenga sobre la competencia o sobre otras áreas de la actividad económica, dejará de ser un hecho aislado. Lo que más interesa es entonces el proceso de adopción masiva. La difusión es lo que en última instancia transforma lo que fue una invención en un fenómeno económico social.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Carlota Pérez, *La tercera revolución industrial*, p. 29.

### 1.3 Posmodernidad en América Latina

América Latina es una zona geográfica con vocación posmoderna, con el conflicto de no poder acabar de entrar del todo a la modernidad. Berveley y Oviedo dicen que “el compromiso del posmodernismo en América Latina no se lleva a cabo a partir del fin de la modernidad como lo hizo en las manifestaciones anglo-europeas; en su lugar, refiere a la complejidad de la ‘modernidad diferencial’ latinoamericana y los nuevos desarrollos de sus pre y post culturas modernas híbridas.”<sup>10</sup>

La modernidad deformada que vivimos en Latinoamérica margina —ya sea por desinterés o negligencia— a las diversidades culturales con base en un discurso de unidad nacional, utilizando competencias deportivas, símbolos patrios y modelos educativos uniformadores que excluyen las múltiples alteridades ausentes en las representaciones propagandísticas masivas y que, en palabras de Galileo, “sin embargo existen y se mueven”. En Latinoamérica la modernidad busca terminar de ser, mientras que al mismo tiempo está la posmodernidad que fluyendo y se filtrándose por aquí y por allá. Al respecto García Canclini comenta: “Se argumenta que el gran problema que ha presentado la modernidad en América Latina ha sido la ausencia de reconocimiento de la diferencia, dando origen a una lucha por la heterogeneidad, que se reconoce como posmodernidad latinoamericana y cuyo origen explica Brunner de la manera siguiente:

Lo que produce el malestar es el conflicto periódico de aquellas formas de modernización cuyos supuestos son invariablemente la adopción y extensión de modelos racionales de conducta con que, a falta de un mejor término, denominaremos heterogeneidad cultural de América Latina.<sup>11</sup>

Me parece que la posmodernidad en nuestro continente se asemeja a la obra *Glove Trotter* de Cildo Meireles. Es una pieza donde más de doscientas esferas en el piso, son cubiertas por una pesada malla metálica y plateada. Entre las esferas se encuentra una perla, un balón de fútbol, bolas de madera, de plástico, goma, y demás materiales diversos en textura y tamaño. La esfera como elemento que refiere a lo universal, es a su vez sumamente diversa en sus representaciones y la malla metálica color plata con un aire antiguo si la vemos por separado (su entramado es el de los caballeros icónicos de la edad media). Sin embargo el conjunto entre las esferas y la malla de metal forman un solo elemento que da la idea de algo futurista o de una extraña metáfora de la superficie lunar. (Véase *Glove Trotter* en anexo 4)

Así como en esta obra, en América Latina vivimos diferentes tiempos en un mismo espacio. Dice García Canclini: “Esta heterogeneidad multi-temporal de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo”. Latinoamérica carga con el peso de Estados Unidos, esta influida por una cultura expansiva y una postura frente

---

<sup>10</sup> Blanca Ramírez, *op. cit.*, p. 50.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 52.

a la vida muy diferente a la nuestra. Con la globalización —o mejor dicho, “estadounidensación”—, símbolos como el de la botella de Coca-cola, McDonalds, íconos de la cultura *pop* o *Nike* son conocidos por casi todos. García Canclini acota que “las películas estadounidenses ocupan entre 80 y 90 por ciento del tiempo en pantalla en casi todo el mundo; al dominio de la producción y la distribución, ahora se agrega la apropiación transnacional de los circuitos de exhibición.” A pesar de la ideología estadounidense diseminada a lo largo y ancho del planeta, se trata de un ingrediente más que se incorpora a una mezcla cultural sumamente compleja en perpetuo cambio, donde no es posible ignorar, pero donde si existe la posibilidad de reciclar o bien de resignificar los símbolos.

Por lo general, en América Latina acabamos resintiendo los cambios del vecino del norte. Simplemente a partir del factor monetario. La economía de Latinoamérica todavía se encuentra sujeta a su condición:

Estamos frente a la crisis más grave desde los años 1930, que se inició en agosto de 2007 en los Estados Unidos, contagió a otros países desarrollados, y se agravó en 2008 en particular desde mediados de septiembre afectando finalmente los países en desarrollo que hasta entonces habían evitado sus efectos. Entre los principales impactos globales interrelacionados que golpean a las economías de los países de América latina y el Caribe están la reducción de la demanda de las exportaciones, la caída de los precios de las materias primas, el alza de los costos de capital y la contracción del crédito, así como la reducción de los envíos de remesas y la menor demanda de servicios de turismo.”<sup>12</sup>

### 1.3.1 Capitalismo tardío: contexto de lo posmoderno

*Si la estética fundamenta el arte,  
es la política quien fundamenta la cultura.*  
Cildo Meireles.

Capitalismo viene del latín *caput*, cabeza y de *ismus*, sistema o teoría. No es raro que el término se derive de cabeza la cual en nuestra cultura se considera estrechamente ligada a la razón. Este elemento junto con la voluntad de los comerciantes del siglo XI por mejorar su economía fue el que los llevó a transgredir el orden social “divino” instaurado por la nobleza. Las instituciones de formación académica por siglos habían estado a cargo de la Iglesia pero poco a poco fueron tomadas por la burguesía conforme ésta iba adquiriendo poder. El factor conocimiento fue una herramienta importantísima en su ascensión económica y social.

Los avances tecnológicos dependen de métodos, teorías y técnicas que pueden ser adquiridas en libros y universidades. Los convenios comerciales se concretaron en

---

<sup>12</sup> *Panorama Laboral 2008. América Latina y el Caribe*, <http://oit.org.pe/WDMS/bib/publ/panorama/panorama08.pdf>, acceso 10 de diciembre de 2009.



contratos. Saber leer y escribir no eran un lujo más sino una necesidad para la nueva clase. Además una parte de la burguesía hizo de los títulos y de los méritos académicos un símil de los títulos nobiliarios.

En este contexto se entiende el origen de la ilustración, las diferentes revoluciones antimonárquicas y la industrial. La burguesía propició el desarrollo y consolidación del Estado. Necesitaba de él como figura legitimadora que le asegurara su libre derecho de venta, de intercambio, ganancia. Y tampoco suena ilógica la creciente tendencia a la abstracción de la economía. Se pasó del uso de cabezas de ganada a las piedras, de ahí a las monedas, de billetes a contratos y cheques, a las tarjetas de crédito, monederos electrónicos y demás representaciones monetarias muy cercanas ya al mundo de lo puramente virtual.

En la temprana modernidad los países europeos poseedores de colonias y de un gran desarrollo industrial eran los administradores del capital. La burguesía aún se encontraba en crecimiento y el Estado todavía ostentaba un considerable dominio sobre las finanzas. Fue en el siglo XX que los estadounidenses comenzaron a dominar de nuevo la economía mundial. Nueva York se convirtió en el nuevo epicentro bursátil. Los capitalistas de entonces se dieron cuenta de algo: los préstamos, intereses, movimientos de capital, comisiones de cambio y demás servicios bancarios son significativamente más redituables que la producción masiva de cualquier producto. A esto se unieron las especulaciones aleatorias. Fue la intensificación de dichas estrategias lo que detonó en la nueva y más reciente etapa. El capitalismo de nuestros días.

Por otro lado, la caída del muro de Berlín resulta significativa para el estudio de la posmodernidad, en cuanto a un hecho evidente: la ideología socialista como alternativa al capitalismo se derrumbó. Se cayeron también muchos de los valores y conceptos modernos —aunque no todos— y el capitalismo expandió aún más sus límites.

El sentido de la posmodernidad no puede entenderse sin el estudio de su contexto económico. Existen básicamente tres estados del mencionado sistema económico: el liberalismo, imperialismo y capitalismo tardío (también conocido como globalizado). Los fundamentos del liberalismo se ven con claridad en la obra *La riqueza de las naciones* de Adam Smith, y también fue el objeto de estudio de Carl Marx en *El capital*.

Aunque algunos siglos antes de que estas obras se escribieran, ya se preparaba ya el terreno para el desarrollo del también conocido como capitalismo de mercado. Fue un Papa el que dio la legitimación moral al derecho del hombre de la propiedad privada.

En 1329 el papa Juan XXII promulgó la bula *Quia vir reprobus* en la que defendió que el dominio de Dios sobre la tierra era conceptualmente el mismo que el del hombre

sobre sus posesiones, y que Adán, antes de que Eva fuera creada tenía dominio sobre sus bienes temporales, aunque no tuviera con quien intercambiarlos. La propiedad era natural al hombre y era fundamentada en la ley divina.<sup>13</sup>

Posteriormente en Inglaterra, alrededor del siglo XVI surgieron los primeros brotes del capitalismo en su forma liberal. A partir de la escisión religiosa y política de la Reforma y contra-reforma, los Estados que se inclinaron por el protestantismo sentaron las bases para una política económica basada en el empirismo, realismo y utilitarismo; dejando atrás el dogma de la pobreza como sinónimo de humildad, considerada como un valor católico significativo. En contraposición con lo anterior, el protestantismo exaltó el trabajo como una forma de glorificar a Dios. Gracias a la traducción del latín a lenguas más accesibles al pueblo fue posible realizar una nueva y libre interpretación de las sagradas escrituras.

Una consecuencia económica de esta libertad es que el disfrute de las ganancias no estaba condenado por Dios, según la Biblia, sino que incluso se estimulaba a ello. El libro Eclesiastés menciona: "Es don de Dios que todo hombre coma y beba, y goce el bien de toda su labor." Los padres protestantes fomentaban entre sus feligreses la virtud del ahorro, con lo que surgió la acumulación de capital en manos de las familias más fieles a esta doctrina religiosa que promovía el valor religioso de la austeridad. Además, los nuevos burgueses tenían en mal concepto la ociosidad y el despilfarro propios de la nobleza.

Algunos años más tarde, Adam Smith describe con detalle la naturaleza de la economía y sus efectos. Construye una teoría que con el paso del tiempo se convertiría en uno de los pilares de la ideología capitalista. Por un lado tiene una perspectiva realista del manejo del capital y, por el otro, retrata un mundo económico irreal de bienestar social, tal como las promesas que el capitalismo de la modernidad no cumplió. Este es un fragmento realista de la dinámica del capital:

Cualquiera que en materia de intereses estipula con otro, se propone hacer esto: "dame tú lo que me hace falta y yo te daré lo que te falta a ti" [...] [no obtenemos beneficios] de la benevolencia del carnicero, del viñatero, del panadero, sino de las miras al interés propio es de quien esperamos y debemos esperar nuestro alimento. No imploramos su humanidad, sino acudimos a su amor propio; nunca les hablamos de nuestras necesidades, sino de sus ventajas.<sup>14</sup>

Deformada, con tintes fantásticos resulta esta descripción de Smith, escrita en el Capítulo I del libro I de *Sobre la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones*:

La gran multiplicación de producciones en todas las artes, originadas en la división de trabajo, da lugar, en una sociedad gobernada, a esa opulencia universal que se derrama hasta las clases inferiores del pueblo. Todo obrero dispone de una cantidad

---

<sup>13</sup> Rocío Villanueva, *Los derechos humanos en el pensamiento angloamericano*, p. 7.

<sup>14</sup> Adam Smith, *La riqueza de las naciones*, p. 14.

mayor de su propia obra, en exceso de sus necesidades [...] se encuentra en condiciones de cambiar una cantidad de sus propios bienes por una gran cantidad de los creados por otros [...], con lo cual se difunde una general abundancia en todos los rangos de la sociedad.<sup>15</sup>

Estamos hablando de una etapa donde el fin de la producción es el autoconsumo y los excedentes se intercambiaban en los centros de población numerosa (primeras ciudades), el trabajador hace productiva la tierra del propietario, el cual buscaba pagar lo menos posible por la fuerza de trabajo, mientras el trabajador intentaba ganar lo máximo posible de salario.

Con el desarrollo de la revolución industrial, el capitalismo tuvo un período de auge extraordinario. La utilización masiva de la máquina en la transformación de materia prima afectó no sólo a los trabajadores sino a toda la sociedad. La participación del intelecto y de la creatividad del ser humano se vio truncada durante los procesos de producción. La inteligencia humana del obrero fue relegada, en el peor de los casos cosificada a procesos de mantenimiento y alimentación de la maquinaria industrial.

La mayor parte de las ganancias económicas se van depositando en manos de los dueños de los medios de producción. Poco a poco se va imponiendo la burguesía como grupo de poder no sólo económico sino también social y cultural.

Los importantes cambios que trajo la revolución industrial dieron origen a finales del siglo XIX a una nueva etapa en el capitalismo: el imperialismo. Aquí, algunas de las características más importantes de este periodo, según Lenin:

- La concentración de la producción y del capital hasta un grado tan elevado de desarrollo que se han creado los monopolios, los cuales desempeñan un papel decisivo en la vida económica;
- La fusión del capital bancario con el industrial.
- La exportación de capital, a diferencia de la exportación de mercancías, adquiere una importancia particular;
- Se pasó del Estado-industrial al Estado acreedor. La formación de asociaciones internacionales monopolistas de capitalistas, las cuales se reparten el mundo, y la terminación del reparto territorial del mundo entre las potencias capitalistas más importantes.<sup>16</sup>

En la fase imperialista hay un creciente interés por las ganancias a partir de los préstamos financieros (banca) por encima de los de la producción (fábrica), aunque sin abandonar del todo esta última actividad económica. Respecto a la importancia adquirida por la exportación de capital frente a las mercancías, se explique a que como

---

<sup>15</sup> Tamara Avetikian, *Selección de escritos de Adam Smith*, p. 44.

<sup>16</sup> Vladimir Lenin, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, <http://www.nodo50.org/cjc/wp-content/uploads/2009/06/el-imperialismo-fase-superior-del-capitalismo-lenin.pdf>, acceso 23 de septiembre 2009, p. 69.

dice Lenin: "el acreedor está más sólidamente ligado con el deudor que el vendedor con el comprador".<sup>17</sup> Otro aspecto característico del nuevo orden imperialista fue la sustitución de la libre concurrencia que existía en el liberalismo y en el imperialismo y que fue sustituida por los monopolios capitalistas. Así mismo, surge una socialización relativa, donde la propiedad conserva su carácter privado, pero se hace más accesible la adquisición de la mercancía producida.

Desde el punto de vista del interés económico del capitalismo, la Primera y Segunda Guerra Mundial sirvieron, por una parte, para lograr un equilibrio entre "las fuerzas productivas y la acumulación del capital, y por otro lado, el reparto de las colonias y de las esferas de influencia".<sup>18</sup>

Desde principios del siglo XX, el teórico checo Kautsky ya tenía noción de lo que venía:

Desde el punto de vista puramente económico —escribe Kautsky—, no es imposible que el capitalismo pase todavía por una nueva fase: la aplicación de la política de los *cartels* a la política exterior, la fase del ultraimperialismo esto es, el superimperialismo, la unión de los imperialismos de todo el mundo, y no la lucha de los mismos, la fase de la cesación de las guerras bajo el capitalismo, la fase de la explotación general del mundo por el capital financiero unido internacionalmente.<sup>19</sup>

El denominado superimperialismo no es más que la descripción de lo que hoy conocemos como capitalismo tardío. Esto último es una visión muy clara del mundo actual, donde las economías de territorio nacional tienden a unirse por bloques regionales, a nivel continental. El siguiente paso de las grandes empresas es la expansión mundial, la conversión en empresa transnacional.

El capitalismo tardío —también llamado financiero, postindustrial, multinacional o de consumo—, es la etapa actual de este sistema económico. Fue a mediados del siglo XIX cuando surgen las primeras compañías multinacionales. El inventor y empresario "Samuel Colt realiza la primera inversión norteamericana en el Reino Unido en 1852 con el fin de hacer producir allí su revólver. Singer, fabricante norteamericano de máquinas de coser se instala en Europa a partir de 1867. Estas empresas, la mayoría de las veces británicas, abren la voz de la internacionalización de la producción."<sup>20</sup>

El Estado ha perdido soberanía sobre la regulación del capital, actualmente es la burguesía quien ha conquistado este poder, relegando al Estado-nación a tomar un papel de aval. Las pérdidas son asumidas por un Estado que se ve forzado a responder

---

<sup>17</sup> Sistema económico o mercado en donde los oferentes y demandantes de bienes y servicios pueden concurrir libremente a la fijación de los precios en base a la libertad de juego de la oferta y la demanda. *Diccionario financiero*, [http://www.financiero.com/diccionario\\_financiero/libre-concurrencia.asp](http://www.financiero.com/diccionario_financiero/libre-concurrencia.asp), acceso 11 de agosto de 2009.

<sup>18</sup> Vladimir, Lenin, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, <http://www.nodo50.org/cjc/wp-content/uploads/2009/06/el-imperialismo-fase-superior-del-capitalismo-lenin.pdf>, acceso 23 de septiembre de 2009, p. 65

<sup>19</sup> Vladimir Lenin, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, p. 61, <http://www.nodo50.org/cjc/wp-content/uploads/2009/06/el-imperialismo-fase-superior-del-capitalismo-lenin.pdf>, acceso 26 de septiembre 2009.

<sup>20</sup> *Historia del capitalismo*, [http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_capitalismo](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_capitalismo), acceso 11 de diciembre de 2009.

ante los desajustes y desastres producto de la acción capitalista. Los platos rotos los viene pagando el Estado quien se encarga de repartir las pérdidas entre sus gobernados. Por el desempleo masivo, el descendente poder adquisitivo y demás consecuencias sociales, no responden las empresas privadas y mucho menos los bancos. El gobierno se dedica a poner “parches sociales”. Habermas lo ejemplifica así: “Resarcimiento de los costos sociales y materiales que genera la producción privada (ayuda a los desocupados, gastos de seguridad social, mejoramiento del ambiente natural deteriorado por la industria)”.<sup>21</sup>

### 1.3.2 Capital, discursos y cultura

Las banderas de México y las imágenes luminosas de la virgen guadalupana *Made in China*, dan muestra de la forma de vivir la posmodernidad. En el contexto de las fiestas patrias se publicó una nota de la agencia Notimex acerca del origen de las banderas mexicanas:

La Unión Nacional de Productores Artesanales calcula que 90 por ciento de las representaciones de la Bandera de México que se venden son importadas de China[...] En el Distrito Federal y sus alrededores se trabajaba en adornos, banderas, guirnaldas y colgijes en 300 talleres, donde manos mexicanas lograban transformar la tela, papel, madera e hilo en los símbolos patrios; sin embargo ahora sólo entre 15 y 20 familias realizan ese trabajo[...] Productores mexicanos declinaron la reproducción del estandarte nacional porque mientras a ellos por la calidad de sus productos les cuesta un peso, los productos chinos llegan a un precio de 30 centavos.<sup>22</sup>

El patriotismo se ve relativizado con hechos como el citado, donde se muestra la predominancia del capital y su peso en las decisiones acerca de discursos y símbolos. Más allá de la calidad, se prioriza la ventaja económica, lo cual es una de las premisas básicas del capitalismo, Adam Smith escribió hace muchos años: “Maquiladoras en otros países: es la máxima de todo jefe de familia prudente, nunca tratar de producir en casa lo que le costaría más producir que comprar. Si un país puede proveernos de un bien más barato de lo que nosotros mismos podemos producirlo, es mejor comprárselo con alguna parte de la producción de nuestra propia industria empleada en una forma en la cual tengamos alguna ventaja.”<sup>23</sup>

Otros de los símbolos culturales relacionados con la historia del capitalismo son los libros, aún reconocidos como el soporte por excelencia de la cultura la civilización occidental. He aquí una descripción más de la interconexión entre cultura y la economía:

Las primeras imprentas fueron, en su mayor parte, empresas comerciales organizadas de forma capitalista. Los impresores tuvieron que acumular suficiente capital como para adquirir los medios de producción —locales, imprentas, tipos de letras, etc.— y

<sup>21</sup> Jürgen Habermas, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, p. 72.

<sup>22</sup> “Invaden las calles banderas tricolores... hechas en China”, Notimex, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/538555.html>, acceso 14 de diciembre de 2009.

<sup>23</sup> Tamara Avetikian, *Selección de escritos de Adam Smith*, p. 426.

comprar papel y otras materias primas necesarias para producir libros[...] las imprentas y editoriales que surgieron en los inicios de la Europa moderna eran instituciones tanto culturales como económicas esta doble orientación se reflejó en la atmósfera característica de muchas de las primeras casas editoriales, que no sólo eran negocios sin igualmente lugares de reunión para clérigos, estudiantes universitarios e intelectuales.<sup>24</sup>

La construcción de vías de comunicación y transporte terrestres o marítimos no fue suficiente para el desarrollo del comercio. La unificación del lenguaje fue necesaria. Primero el francés sobre el latín y después el inglés como idioma universal de negocios y acuerdos de carácter internacional:

El latín continuó utilizándose como lenguaje universitario y diplomático, y como el lenguaje oficial de la Iglesia Católica a lo largo de los siglos XVI y XVIII. Sin embargo, a finales del siglo XVII en muchos contextos lingüísticos y en muchas partes de Europa el latín había dejado su lugar a las varias lenguas vernáculas. Durante un tiempo el francés se convirtió en la lengua común para el intercambio universitario y diplomático. No sería hasta el siglo XX que el inglés surgiría como la nueva lengua franca de comunicación internacional. [...] la creciente importancia de las lenguas vernáculas también estuvo vinculada al crecimiento y consolidación de las naciones-Estado. En algunos casos las autoridades políticas de los primeros Estados modernos favorecieron activamente el proceso de unificación lingüística, adoptando un particular lenguaje nacional como oficial.<sup>25</sup>

A finales del siglo XVIII la agricultura aún constituía la principal ocupación de los hombres. Las tareas agrícolas se realizaban manualmente o bien las herramientas utilizadas eran prescindibles y sencillas. Las condiciones comenzaron a cambiar poco antes de la mitad del siglo XIX. “En 1831 Cyrus Hall Mc Cormick inventó la segadora, John Deere patentó el arado de acero en 1837, mas adelante apareció el tractor. En la actualidad aproximadamente solo un 3% de la población laboral se dedica a tareas del agro.”<sup>26</sup>

“Estos trabajadores se trasladaron a las industrias que se hallaban en pleno auge. Llegaron a ocupar el 35% de la mano de obra de la clase trabajadora.”<sup>27</sup> Poco a poco todo esto contribuyó al ya creciente distanciamiento del hombre con respecto a la naturaleza.

---

<sup>24</sup> John B. Thompson, *Los media y la modernidad*, p. 84.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>26</sup> Gladys Adamson, *Posmodernidad y la lógica cultural del capitalismo tardío*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Adamson.htm>, acceso, 14 de diciembre 2009.

<sup>27</sup> *Idem*.

Ni capitalismo ni socialismo cumplieron sus respectivas promesas de bienestar universal. Ambos entendieron la aplicación de la tecnología con el fin de desarrollar una industrialización voraz como el símbolo de progreso por excelencia. Uno, por un lado, proclamaba un clima económico propicio para la ascensión social a base de ganancias comerciales, mientras el otro aseguraba la abolición de clases y la igualdad de oportunidades. Pero resulta que el capitalismo es incapaz de mantener de forma constante el clima adecuado para el desarrollo económico estable y ascendente que propone, pues el mismo modelo necesita de guerras y crisis económicas para expandirse. “Con cada crisis es donde termina un ciclo capitalista, con este hecho inicia otro ciclo, es por ello que la crisis es la base principal del ciclo y representa la base del desarrollo cíclico de la producción capitalista.”<sup>28</sup> Mientras que dentro del denominado socialismo real en vez de la supresión de clases, se fue amalgamando una nueva: la burócrata, llena de múltiples actos de corrupción escalonada, los cuales fueron oxidando las metas originales del socialismo científico.

### 1.3.3 Globalización

La globalización no es una situación nueva. Los capitalistas desde sus inicios fueron atrevidos y viajeros por naturaleza. ¿Cómo si no iban a poder encontrar las novedosas mercancías para su venta? Fueron los primeros interesados en la creación de ciudades, carreteras y puertos para el almacenaje y transportación de sus productos. Para ellos las nacionalidades apenas tienen importancia, ya que su patria es el dinero. Blanca Ramírez ilustra puntualmente en un cuadro comparativo el diferente énfasis que le da cada ideología-época a conceptos diversos (véase cuadro 2).

---

<sup>28</sup> Hiram López, *Fundamentos de economía*, <http://www.gestiopolis.com/recursos2/documentos/fulldocs/eco/laeconomia-1.htm>, acceso 14 de diciembre 2009.

**Cuadro 2**

<b>REFERENCIA A: (ÉNFASIS)</b>	<b>CONTEMPORÁNEA</b>	<b>MARXISTA</b>	<b>NEOCLÁSICA</b>
Proceso	Globalización	Capitalismo, imperialismo, neoliberalismo	Mercado, crecimiento, desarrollo
Sujetos del proceso	Individuo, instituciones, firmas	Relaciones de clase	Individuo
Definición 1	Redes y flujos. Cultura	Relaciones de producción	Competencia imperfecta
Definición 2	Espacio internacional	Tiempo	Modelos
Proceso productivo	Circulación	Producción	Sectores-ramas-grupos
Comercio	Teoría del comercio	Desarrollo desigual, desarrollo internacional, división del trabajo Imperialismo, desarrollo desigual.	Teoría del comercio
Contexto	Colonialismo, poscolonialismo, multiculturalismo	Lucha de clases	Sociedades nacionales del Estado benefactor
Bases del análisis	Diferencias, co-presencia, coexistencia, movimientos	División espacial del trabajo	Equilibrio-homogeneidad
Geografía	Espacio-lugar local-global		Tierra-regiones espacio-teoría regional
Economía	Economía	Economía política	Economía neoclásica

Fuente: Blanca Ramírez, *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio*, p. 66.



Dólar, máximo símbolo del capitalismo,  
[http://www.viajelmundo.com/site2/imagenes\\_MONEDAS/Billete%2520Estados%2520Unidos](http://www.viajelmundo.com/site2/imagenes_MONEDAS/Billete%2520Estados%2520Unidos)  
 , acceso 21 de noviembre de 2010.



El capitalismo es expansivo, busca abarcar todos los territorios posibles y cuando ha logrado instalarse, una vez pasada esta etapa de consolidación, viene una de intensificación de la producción y del fomento de una cultura mediática enfocada a la del consumismo. Esta intensificación se traduce en dos aspectos: el primero se observa en el objetivo de persuadir al usuario para incrementar la frecuencia de uso, y segundo en la cada vez más detallada y personalizada elaboración de productos y servicios con base en estudios de mercado para la definición del *target* apelando al narcisismo presente en la sociedad actual, o bien mediante la sofisticación seductora de la publicidad, es posible convencer a nuevos compradores y reafirmar la idea —ya sea de estatus, eficiencia o comodidad dependiendo del producto o servicio— de los consumidores habituales. En estos tiempos se convence más con mecanismos de seducción y encantamiento que con imposiciones o argumentos.

La saturación del mercado sirve, a gran escala, para crear un clima de consumo, donde no importa en sí lo que uno compre, el acto en sí es una gota de aceite para mover el engranaje de la maquinaria económica mundial del capitalismo tardío.

Desde la perspectiva de los capitalistas pertenecer al subdesarrollo es algo horrible, pues significa no poder contar con una óptima capacidad de consumo. Más allá del bienestar social, pareciera ser que lo importante es adquirir todos aquellos “satisfactores” o “bienes” que consideramos indispensables para una buena calidad de vida.

El tiempo es otro concepto cuya percepción ha cambiado, se ha relativizado: "La reordenación del espacio y del tiempo ocasionada por el desarrollo de los *media* es parte de un conjunto de procesos más amplios que han transformado (y siguen transformando) el mundo moderno. Estos procesos se describen en la actualidad comúnmente con el nombre de globalización".<sup>29</sup> Uno de los aspectos que caracterizan a la posmodernidad es la preocupación por el aquí y al ahora, dando poca o nula importancia al futuro. El hombre ahora está más cercano al acontecer que al proyecto, a diferencia de lo que pasaba en la modernidad. Se equipara bienestar con capacidad de consumo. El incremento de las facilidades crediticias, los pagos “sin intereses”, y el “compre ahora y pague después”, que deviene en aforismo, la invitación comercial a sólo ocuparse en disfrutar el instante.

Múltiples empresas y negocios ejercen presión sobre la necesidad de una tarjeta de crédito como la mejor garantía de confiabilidad de una persona. Hay una aparente facilidad con la que uno puede disponer de dinero a través de una tarjeta de crédito. La instantaneidad, la presteza tienen un precio en intereses los cuales resultan excesivos respecto a la cantidad prestada.

Gracias a las tecnologías de comunicación está muy presente la idea de simultaneidad: “En contraste con la exactitud del aquí y el ahora, surgió un sentido del “ahora” que nada tiene que ver con el hecho de estar ubicado en un lugar concreto. La separación del espacio y del tiempo preparó el camino para otra transformación, íntimamente

---

<sup>29</sup> John B. Thompson, *op. cit.*, p. 199.

relacionada con el desarrollo de las telecomunicaciones: el descubrimiento de la simultaneidad desespecializada.<sup>30</sup>

La diversidad de opciones no es del todo inclusiva, pues no tiene cabida la libertad de formas económicas alternas como serían el trueque, la separación económica de una comunidad, entidad o país con respecto a la economía global. Esta aparente pluralidad se limita al cada vez más amplio y especializado catálogo de consumo del mercado, es decir; se incorpora lo diverso mientras sea rentable o vendible. Incluso las disidencias más radicales son devoradas e incorporadas en una versión más *light* y *cool*.

Uno participa de la dinámica impuesta por la banca, independientemente de contar o no con una cuenta bancaria. Interactuar en la vida comercial ya es una manera de activar el flujo económico que controlan estas instituciones. Y aunque todavía nadie está obligado a tener una tarjeta de crédito, la presión para adquirir una o más de estos plásticos es muy fuerte. Han invadido todos los espacios, sean comerciales o no.

La globalización en Latinoamérica no significa la consolidación de la modernidad inacabada, a pesar de la pretendida expansión internacional, ya que dicha participación está condicionada al *setting* de la agenda económica mundial:

En los procesos globalizadores se amplían las facultades combinatorias de los consumidores, pero casi nunca sucede así con la *hibridación endógena*, o sea en los circuitos de producción locales, cada vez más condicionados por una *hibridación heterónoma*, coercitiva, que concentra las iniciativas combinatorias en pocas sedes transnacionales de generación de mensajes y bienes, de edición y administración del sentido social.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>31</sup> Néstor García, *Culturas híbridas*, p. XIX.

## 1.4 Posmodernismo y nuevas artes

*Las crisis se producen precisamente porque lo viejo se agota  
y lo nuevo no consigue nacer; en este intermedio  
aparecen una gran diversidad de síntomas mórbidos.*

Antonio Gramsci

La palabra posmodernismo ha tendido diferentes sentidos y aplicaciones. A finales del siglo XIX, Rubén Darío la usó por primera vez para marcar la independencia cultural de América Latina respecto a España en el ámbito de la literatura. Así surgieron los poetas posmodernistas en Nicaragua. Cuarenta años más tarde, el escritor español Federico de Onís llamó posmodernismo a un nuevo estilo literario derivado del modernismo. El término continuó aplicándose en asuntos de carácter literario. En la década de los sesenta el crítico literario Leslie Fiedler denominó posmoderna a la literatura hecha a partir de la mezcla de géneros, la cual rechaza ironías y solemnidades de la literatura moderna.

No fue hasta los años setenta cuando el posmodernismo empezó a hacerse notar en otras áreas como un concepto realmente novedoso. En 1971, el crítico egipcio Ihab Hassan publicó un ensayo en la revista *Boundary 2*, basado en sus observaciones de las nuevas tendencias sociales (como el *hippismo*). En dicho texto, Hassan también encontró ciertas tendencias de cambio en el arte. No en un sentido de progreso sino de escisión. En escritos más recientes Hassan entiende que la idea de posmodernidad se refiere al proceso geopolítico global y la idea del posmodernismo se desarrolla en torno a la esfera cultural. Es decir, el posmodernismo es una rama de la idea de posmodernidad.

Hassan menciona a cuatro personas clave en el nacimiento del posmodernismo: Robert Rauschenberg, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan y John Cage. Rauschenberg hacía composiciones—las llamaba *combines*— basadas en la técnica del *collage* y del *objet trouvé* usando viejos periódicos, pequeñas figurillas, pelotas de *base-ball* y revistas populares. Fuller fue un visionario hombre orquesta que inventó la “cúpula geodésica”, denunció el absurdo contraste entre la pobreza y el excesivo gasto en armas, y fue también un decidido ecologista ocupado del medio ambiente. Escribió un “manual para el manejo de la Tierra”. Así mismo el canadiense McLuhan, importante teórico de la comunicación y las nuevas tecnologías, y por último John Cage, músico transgresor cuya obra más conocida es la silenciosa y elocuente *4'22''*.

Hassan considera a cada uno de ellos como representantes de la ruptura epistémica en áreas diferentes, pero que forman parte de la cultura posmoderna.

Otra de las artes que comenzaron a detectar la posmodernidad fue la arquitectura. En 1977 el crítico Charles Jenks usó el término para la publicación *Language of Post-modern Architecture*. "La arquitectura podía describirse mejor como un "eclecticismo

radical” o incluso “tradicionalesco”, y su único ejemplo cabal hasta la fecha era Antonio Gaudí.<sup>32</sup>

Los pilares de la modernidad se estaban quebrando. Pero ni Lyotard con su libro *La condición posmoderna* ni Habermas con *La posmodernidad* lograron definirla contundentemente. "Ninguno de los dos aventuró una exploración de las formas posmodernas que se pudiera comparar a las detalladas discusiones de Hassan o de Jencks. El resultado neto fue una dispersión discursiva: por un lado, una visión filosófica de conjunto sin ningún contenido estético significativo (Lyotard), por el otro una comprensión estética sin un horizonte teórico coherente."<sup>33</sup>

Vinieron otros autores que también trataron el tema y parece ser que entre todos se puede conformar un mapa variopinto con el cual es posible ubicarse dentro de la condición posmoderna. Al respecto Perry Anderson comenta:

Hasta entonces todos los sondeos de lo posmoderno habían sido sectoriales. Levin y Fieldler lo habían detectado en literatura; Hassan lo extendió a la pintura y la música, aunque fuera más por alusión que por exploración: Jencks se centró en la arquitectura; Lyotard se detuvo en la ciencia; Habermas tocaba la filosofía. La obra de Jameson fue de otro alcance: una expansión majestuosa de lo posmoderno a través de casi todo el espectro de las artes y gran parte del discurso que las flanquea. El resultado es una pintura mural incomparablemente más rica y amplia que ningún otro documento de esta cultura.<sup>34</sup>

Hay algunos teóricos que marcan un límite muy preciso para la posmodernidad. Por ejemplo, Felix Duque señala:

El crítico de arte Charles Jenks afirma: “la arquitectura moderna murió en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3 horas y 32 minutos de la tarde.” En ese momento se procedió a la voladura del conjunto de viviendas protegidas Pritt-Igoe: un complejo inaugurado en 1955 y construido según los dictados del llamado *internacional Style*, o sea del *funcionalismo*, sobrio y geométrico, según las doctrinas de Mies van der Tohe y de Le Corbusier. En este caso, las necesidades cotidianas pusieron de sobra de manifiesto las insuficiencias del racionalismo para la vida.<sup>35</sup>

La radicalidad de Jenks al señalar una fecha exacta, puede tomarse como referencia particular en cuanto a un estilo arquitectónico, sin embargo coincido con Hassan en cuanto a que la posmodernidad es vista como un estado más que como una época.

Desde esta perspectiva el posmodernismo se encuentra libre de ataduras temporales, no sigue la lógica lineal de la modernidad (inicio y término) y es entonces que puede, incluso, manifestarse en una misma persona lo moderno y lo posmoderno:

---

<sup>32</sup> Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, p. 35.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>35</sup> Felix Duque, *Terror tras la postmodernidad*, p. 10.

No podemos afirmar que todo lo anterior a 1960 es moderno, y que todo lo que está después sea posmoderno. *Murphy* de Beckett apareció en 1938, *Finnegans Wake* de Joyce en 1939, ambos, desde mi punto de vista, fundamentalmente posmodernos. Ni siquiera podemos simplemente decir que Joyce es moderno o posmoderno. ¿Cuál Joyce? ¿El de *Dubliners* (pre-moderno), *Retrato del artista adolescente* (moderno), *Ulises* (moderno rozando lo posmoderno), *Finnegans Wake* (postmoderno)?

¿Por qué? Más que un periodo, más aún que una constelación de modas y estilos artísticos, el posmodernismo se ha vuelto, aún después de su parcial desaparición, en una manera de ver el mundo.<sup>36</sup>

Hay tantas "posmodernidades" como teóricos. Este paradigma va más allá de la Historia, la cual se encuentra condicionada por una línea de tiempo. Como dice Hassan: "el posmodernismo no sirve simplemente a un periodo, como una construcción temporal, cronológica o diacrónica, más bien funciona como una categoría teórica, fenomenológica o sincrónica."<sup>37</sup>

Así como los medios audiovisuales no han reemplazado a los libros, la pintura no desapareció con la fotografía, ni el cine con la televisión, lo posmoderno como condición no extingue las manifestaciones remanentes de la modernidad.

---

<sup>36</sup> Cfr. Hassan Ihab, *Postmodernism\_to\_postmodernity*, [http://www.ihabhassan.com/postmodernism\\_to\\_postmodernity.htm](http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm), acceso 12 de diciembre 2009. [Traducción de Mónica Zempoalteca].

<sup>37</sup> *Idem*.

### 1.4.1 Características del posmodernismo

En el arte posmoderno el artista exige cada vez más al público, ya sea para la realización, activación o comprensión de la obra de arte. Los performances, los happenings, el arte conceptual, el minimalismo son ejemplos de nuevas artes que se perfilan como las más reclaman la intervención del espectador. Cildo Meireles así lo plantea con la obra *Para ser curvado com os olhos* (Para ser curvado con los ojos), la cual el artista posiciona al principio de todas sus exposiciones individuales. Se trata de una caja de madera que contiene dos barras de hierro. Una es claramente recta y otra es curva. Hay un letrero que dice *Duas barras de ferro iguais e curvas* (dos barras de acero iguales y curvas). ¿Quién dobla la barra aparentemente recta? La mirada del espectador es lo suficientemente fuerte y este es un ejemplo de como el arte necesita de su participación para ser.

Dentro del arte posmoderno se tiende al uso de material de desecho, basura industrial, objetos encontrados por el artista, adaptación y modificación de cosas de uso cotidiano. Esta incorporación no es nueva, tiene antecedentes en las vanguardias del siglo pasado. Los *ready-mades* de Marcel Duchamp, parecen preguntas hechas al arte: ¿Cuáles son los criterios que determinan el valor estético de una obra? , ¿qué es el arte? ¿Por qué un objeto que nos parece común y corriente no puede ser arte?

Cildo Meireles comenta respecto a la filosofía de Duchamp (uno de sus objetivos era liberar “e arte del dominio de la mano”), que “ciertamente no imaginaba a qué punto llegaríamos [...] Lo que a primera vista podía ser fácilmente localizado y efectivamente combativo, tiende hoy a localizarse en un área de difícil acceso y aprehensión: el cerebro.”<sup>38</sup>

El arte cuestionando al arte. La recontextualización modifica el sentido de dichos artefactos como el reflejo de una sociedad, de simulacro, o de cuestionamiento meta-artístico. En tiempos de crisis el arte **se piensa sí mismo**, se pregunta y autorefiere.

La desacralización artística se observa en diversos hechos, como en el mayor involucramiento del arte en la vida cotidiana de la gente, el que salga de los museos y explore otros espacios. También se incorpora una estética de lo grotesco. Y/o al mismo tiempo hay una incorporación de la denominada cultura popular y de masas, como temática o como estética, al terreno de lo artístico. Hay un uso filosófico de la ironía, del recurso de provocación como forma de expresión artística. Respecto a la ironía posmoderna, Morley D. señala: "si lo único que existen son realidades individuales que vamos creando al participar en el mundo y experimentarlo, no puede darse un metarrelato general, una visión englobadora de la realidad. Ya que la realidad

---

<sup>38</sup> Nuria Enguita, Cildo Meireles, p. 146.

no es fija, ni cognoscible, sólo es posible abarcarla a través de la ironía, la paradoja y el escepticismo.”<sup>39</sup>

El tiempo es asincrónico, con tendencia a los saltos temporales donde el concepto de atemporal, se juega con la idea del tiempo circular. Se juega con la fragmentación y la simultaneidad propias de los *media*. La tecnología modificó la percepción global del tiempo:

Con el desarrollo de los servicios de coches de correo a finales del siglo XVIII y la construcción del ferrocarril a principios del siglo XIX, creció la presión para la estandarización del tiempo calculado a escala supralocal [...] la estandarización del sistema horario internacional fue acompañada de un creciente interés por las experiencias personales relacionadas con el espacio y el tiempo, la velocidad y la simultaneidad, y por la separación del espacio y el tiempo. Este interés encontró una forma de expresión a través del arte y la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX, desde Proust y Baudelaire hasta James Joyce, desde el cubismo y el futurismo hasta el surrealismo.<sup>40</sup>

El espacio también cambia. El escenario de la posmodernidad es internacional y en él se escuchan nuevas voces de diversos países en contraposición al eurocentrismo que acaparó la escena moderna. Hay que recordar, la mayor parte de las vanguardias de principios del siglo XX, nacieron en países como Francia, Alemania, Italia, España, Bélgica, Suiza, etc. En la posmodernidad se encuentran los focos del arte en países y continentes diversos como Estados Unidos, Japón, México, China, Brasil, Irlanda, etc., a pesar de la aún presente centralización de los recursos culturales y materiales.

Eclecticismo y pastiche son las nuevas formas de abordaje en el arte, esto último recuerda a los *papers collés* (*collages*) que comenzaron con Braque en 1912. El pastiche retoma el pasado. Hay una renovación y mezcla en torno a las vanguardias, a través del prefijo *neo*, por ejemplo, neodadaísmo, neomanierismo, neominimalismo, neoconceptualismo, etcétera.

También se manifiesta la tendencia a la hibridación de técnicas y géneros artísticos. Como una de las primeras artes posmodernas tenemos al cine “al ser el medio más mezclado de todos, estaba excluido de aquel impulso hacia una pureza de la presencia específica de cada arte.”<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Amparo Huertas Bailén, *La audiencia investigada*, p. 54.

<sup>40</sup> John B. Thompson, *op. cit.*, p. 55.

<sup>41</sup> Anderson Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, p. 82.

Los procesos del capitalismo, manifiestos en la globalización, permean no sólo la vida económica de los dueños del capital. Cada movimiento afecta a las áreas locales tengan o no participación en dicha dinámica. Esto involucra también su vida cultural y social:

La globalización aparece como un proceso económico sin agente que se activa por sí mismo en la esfera de las relaciones internacionales con influencia directa en las esferas locales, políticas y culturales, pero sin que sea claro el cómo y el dónde. Los movimientos y la circulación generan las pérdidas y las ganancias del proceso influenciando la cultura, la sociedad, la economía y la política.<sup>42</sup>

El exclusivo uso que hizo Warhol de imágenes populares preexistentes, su producción de series y múltiples, su réplica de las cadenas de montaje para la producción de imágenes, el apodo que dio a su estudio (*la factoría*) y la forma que tenía de cultivar su imagen pública, que rompía con las ideas románticas del artista (Warhol se presentaba a sí mismo como un empresario) constituye una ruptura significativa con los valores modernos.”<sup>43</sup>

## 1.4.2 Vanguardias

*El arte es una aventura en la que nada está asegurado:  
no hay verdades absolutas, metas finas o caminos  
trazados, solo deseos, incertidumbre y voluntad.  
De ahí su interés.*

Guillermo Lledó

Las vanguardias artísticas del siglo XX son importantes para el arte contemporáneo, ya que gracias a su radical propuesta se abrieron caminos de libertad expresiva por los cuales transitar.

He aquí un resumen muy puntual que a modo de pinceladas nos muestra las características más destacadas de las principales vanguardias artísticas de principios de siglo:

El Cubismo, la realidad visible en su descomposición, atomización, yuxtaposición, simultaneidad y visión psicológica. El Futurismo, la velocidad, el movimiento, la secuencia y la dinámica. La Abstracción plasmó la nada, el nihilismo y la desmaterialización, e hizo arte de la geometría. El Dadaísmo expresó el absurdo, la rebeldía y el inconformismo, y creó el arte de las cosas sencillas. Con el Surrealismo y la plasmación del espíritu inconsciente —el corcel negro del mito platónico de los instintos, vicios y pasiones— se cierra el ciclo artístico de las Vanguardias Históricas. El

---

<sup>42</sup> Blanca Ramírez, *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio*, p. 61.

<sup>43</sup> Brian Wallis (comp.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, p. 76.



arte, en verdad, había dado el gran giro copernicano en la primera mitad del siglo XX.<sup>44</sup>

Las nuevas artes tienen frente a sí el reto de proponer nuevas miradas y formas de comunicarlas. El arte actual ya no está sujeto a la *mimesis* de lo natural, sus problemas que le ocupan tienen más que ver con preguntas en torno a la representación, el juego, la filosofía, la sociedad y sus contradicciones.

En cierto sentido todo el arte es contemporáneo, debido a que cada vez que lo percibimos estamos actualizándolo a través de nuestra mirada. Sin embargo se aplicará el término arte contemporáneo a todas aquellas manifestaciones artísticas de posguerra hasta nuestros días.



La mayoría de los cuadros modernos, especialmente los no abstractos como las pinturas al óleo previas al siglo XX, no tienen como fin principal alimentar la imaginación o provocar cuestionamientos, sino reafirmar un *status quo*. “Su finalidad no era transportar a sus propietarios-espectadores [...] sino embellecer las experiencias que estos tenían y [...] las apariencias idealizadas que encontraba en ellos eran una ayuda, un apoyo a la visión que tenía de sí mismo”<sup>45</sup>. Esto último contrasta con el arte contemporáneo.

Picasso pintado por Juan Gris,  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Cubismo> ,  
acceso 5 de mayo de 2010.

Con la llegada de los impresionistas, se estableció la propuesta de una mayor participación del espectador. Chevreul, un francés que escribió *La ley del contraste simultáneo* en 1839, sostiene que un color adquiere mayor fuerza si está a lado de su complementario.

El ojo al unir dos colores básicos complementarios, estos producen uno nuevo. Los pintores coloraron juntos colores puros y nuestros ojos hacen el resto. Esta fue una de las primeras formas de involucrar directamente al espectador. Una característica muy presente en el arte contemporáneo.

A pesar de los cambios hechos por los impresionistas, ellos seguían insertos en la dinámica puramente visual. Durante muchos siglos la estética de las artes plásticas

<sup>44</sup> Anderson Perry, Los orígenes de la posmodernidad, p. 217.

<sup>45</sup> John Berger, *Modos de ver*, p. 114.

estuvo dominada por el sentido de la vista. Duchamp lo denomina "el arte de la retina". La cuestión era que no sólo había que percibir con los ojos, sino también con la cabeza, con la conciencia y hasta con el subconsciente. De ahí derivaron cubistas, surrealistas, suprematistas y más tarde los minimalistas y conceptualistas. En el cubismo, por ejemplo: "se pintará no de acuerdo con lo que ve, sino de acuerdo con el dinamismo de lo que ve. Asimismo, se podría decir que, de manera filosófica, el cubismo plasmaría las realidades patentes, claramente visibles, y de alguna manera interpretaría también las latentes, las ocultas, intuitas, o conocidas de forma mental. De todo lo cual resulta un arte esencialmente intelectual".<sup>46</sup>

La subjetividad se volvió más importante para captar este tipo de manifestaciones artísticas. "El arte contemporáneo, tanto para el artista como para sus públicos, es un constante proceso de-construcción, el sentido nunca está acabado. La subjetividad, a través de estas prácticas explora, ejercita su libertad."<sup>47</sup>

El arte contemporáneo se plantea ¿transmitir ideas, emociones o hacer pensar, provocar el nacimiento de emociones? Otro elemento característico del arte actual es la sorpresa. Guillermo Lledó piensa que "en el placer del descubrimiento reside lo importante en el arte. Lo mismo como creadores, que como espectadores."<sup>48</sup>

### 1.4.3 Arte conceptual y neoconcretismo brasileño

El arte conceptual resulta indispensable para poder comprender el arte contemporáneo; y llama la atención que Duchamp, el padre de esta manifestación artística haya sido un apasionado del ajedrez, un juego caracterizado por su complejidad y abstracción. Su radicalidad "consiste precisamente en la negación del objeto, Duchamp a través de la presentación del objeto (el *ready-made* como forma estética) [...] estas acciones rupturistas pusieron en evidencia la fragilidad de la visualidad moderna, planteando un cambio epocal o con otras palabras la caída de los paradigmas estéticos modernos."<sup>49</sup>

El arte conceptual está muy cercano a la filosofía, pues al igual que ésta, se ocupa de las ideas. Son su material de trabajo, así como hay artistas que utilizan pinceles, mármol, óleo, papeles diversos, el artista conceptual tiene sus ideas. No existe la desmaterialización total del objeto. Los conceptos necesitan de la forma para materializar su expresión, aunque —en el arte conceptual— la forma es más dependiente de la idea para tener sentido artístico.

---

<sup>46</sup> Ana María Preckler, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, p. 82.

<sup>47</sup> Umberto Eco, *Arte contemporáneo mexicano*, p. 38.

<sup>48</sup> Roser Calaf *et al.*, *Museos de arte y educación*, p. 116.

<sup>49</sup> Juan Alegría, <http://tragasaliva.wordpress.com/2007/07/04/duchamp-el-posmodernismo-y-la-muerte-del-arte-por-juan-alegría-licuime/>, acceso 2 de enero de 2010.

Dentro de los tópicos de mayor interés para el arte conceptual está el lenguaje. Éste se ocupa de resignificar, mientras que el arte conceptual se apodera y juega con los símbolos y las alusiones. Sobre los orígenes del término arte conceptual, fue Úrsula Meyer la primera en denominarlo así:

Úrsula Meyer publicó su antología sobre el movimiento *Conceptual Art*, en 1972, pero la antología esencial de Gregory Battcock de 1973 se titulaba *La idea como arte* y el subtítulo largo y errático del texto de Lucy Lippard: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico...* alude al llamado arte conceptual, arte de la información o arte de las ideas, lo cual da fe de la multiplicidad de términos usados para designar la misma disciplina.<sup>50</sup>

El objeto queda desmaterializado, y es arte o no dependiendo del lugar y de su momento. Nelson Goodman lo plantea así:

Sólo por funcionar como símbolo en una manera específica puede el objeto volverse, mientras así funciona, una obra de arte. La piedra no es una obra de arte mientras está en la autopista. Allí no cumple, por lo común, función simbólica alguna. En el museo, ejemplifica algunas de sus propiedades, e.g. [sic.] forma, color, textura. Por contrapartida, un Rembrandt deja de funcionar como obra de arte cuando es usado como manta o sustituto de un vidrio roto.<sup>51</sup>

Los artistas de posguerra los que resignificaron a las vanguardias y Cildo Meireles es uno de ellos. Osbourne sostiene que “el arte conceptual fue resultado de revueltas sucesivas y solapadas contra cuatro rasgos definidores de la obra de arte moderna”, en la obra de Meireles se incorpora en estas revueltas o negaciones del modernismo a través de su trayectoria artística: La primera etapa —*Espacios virtuales: Rincones*, 1968; *Volúmenes virtuales* 1968-1969; *Ocupaciones*, 1968–1969; *Rincones*, 1967-1968 y *Arte físico*, 1969; se inserta en: “*la negación del medio*: mediante una concepción genérica de la “objetualidad” compuesta por sistemas ideales de relaciones. Esta negación generó un tipo de arte conceptual estrechamente relacionado con la historia del minimalismo.”<sup>52</sup>

También existe una preocupación por el espacio de manera menos abstracta y más dirigida a la experiencia, a lo tangible y a los procesos, así como a la reflexión: “*la negación de la objetividad material* como elemento de la identidad de la obra mediante la provisionalidad que confiere la realización de actos y eventos intermedia”.<sup>53</sup> Obras que presentan este espíritu: *Mutaciones geográficas*, 1969; *Volátil* 1980-1994 / 2008; *Desvío al rojo*, 1967-1984; *A través*, 1983-1989 / 2007; *Eureka / Blindhotland* (1970-1975); *Fontes* (1992-2008).

---

<sup>50</sup> Peter Osbourne, *Arte conceptual*, p. 17.

<sup>51</sup> Nelson Goodman, *¿Cuándo es el arte?* <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodmanart.pdf>, acceso 30 de julio de 2009.

<sup>52</sup> Peter Osbourne, *Arte conceptual*, p. 21.

<sup>53</sup> *Idem*.

El contexto social que observa Meireles, influye en la temática y forma de algunas de sus obras. Ante ello surge una: “*Negación de modos establecidos de autonomía de la obra de arte* mediante diversas formas de activismo cultural y crítica social.” Obras dentro de ésta dinámica: *Árbol del dinero*, 1969; *Cero cruzeiros*, 1974-1978; *Cero centavos*, 1974-1978; *Cero dólares*, 1978-1984; *Cero centavos*, 1978-1984; *Inserciones en circuitos ideológicos*, 1970; (*Proyecto Coca-Cola*); *Mallas de libertad*, 1976-1977; *Glovetrotter* (1991); *Cruz del Sur*, 1969-1970 y *Babel* (2001).

Meireles y el arte conceptual: a pesar de que Meireles prefiere que no se clasifique su obra a través de los estilos, existe una notable y positiva influencia del arte conceptual en su trabajo.

Preferiría que cada cosa que hiciera fuera diferente. La cuestión de estilo siempre me aburrí. Pero el padrino de mi hijo, que murió el año pasado, me contó algo que me reconcilió con el arte conceptual [...] Él estuvo preso en el 70. En el suelo de su celda encontró un trozo de celofán y una cerilla. Imaginó qué hacer con ellos. Descubrí que el arte conceptual es el movimiento más democratizador que hay. Admite que cualquiera pueda hacer arte.”<sup>54</sup>

Cildo manifiesta respeto hacia el arte conceptual y quizá en algunas de sus primeras obras se alimenta de esta tendencia, pues no hay que olvidar que participó en Nueva York dentro de una exposición artística cuya temática era lo conceptual. Cildo bebe de esa fuente, pero con el tiempo su intención ha sido concentrarse en el objeto en sí, en las percepciones y en el juego con los sentidos más que en la metáfora o en la frialdad pura del arte conceptual radical.

Resulta curioso que en Estados Unidos, la tierra de la libertad para todo artista, el arte conceptual pronto se saturará en su afán por sistematizar, y pronto me pareció pretendidamente intelectual pero desprovisto de toda inteligencia. Perdió sus vínculos con la razón de ser de toda obra artística que es la capacidad para seducir. Y sin seducción no hay arte.<sup>55</sup>

En contraste con el arte conceptual, el **neconcretismo** surge dentro de un contexto represivo, como una necesidad de abrir nuevos espacios, hacer notar nuevos colores y formas que permanecían en silencio y en la oscuridad. En el neconcretismo hay una preocupación implícita por la expresión de la forma y de las sensaciones percibidas, sobre la idea o el concepto abstracto más propio del conceptualismo. Se trata de una manifestación artística muy propositiva y original de Brasil. Entre sus principales intereses se encuentran el rescatar la importancia de los procesos en la obra de arte — el artista Antonio Bandeira una vez declaró “nunca pinto cuadros. Intento producir pinturas”—, la participación activa del público, la exploración de otros territorios sensitivos que van más allá de la vista, el sentido más usado.

---

<sup>54</sup> Nùria Navarro, “Cildo Meireles: “El arte es una inutilidad necesaria”, entrevista, *El periódico.com*, España, 27 de febrero de 2009.

<sup>55</sup> Javier Hontoria, *Sin seducción no hay arte*, *El cultural.es*, entrevista, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/24732/Cildo\\_Meireles](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24732/Cildo_Meireles), acceso 8 de febrero de 2010.

La intuición ocupa un lugar primordial en las obras de los artistas neoconcretos. Sus piezas se elaboran y se entienden a través de ese sentido oculto que no se limita a los procedimientos lógicos ordinarios. Se “entienden” sólo por medio de la experiencia vivencial, a través del tiempo y del cuerpo.

Esta capacidad de experimentación sensorial, de ingenuidad y recreación imaginativa recuerda la frescura infantil, el desenvolvimiento de una poética inocente y exploradora. La situación socio-política de la época mantiene anclada la imaginación soñadora. Así que en ocasiones también podía ser realista e irónica, cuestionadora.

Está muy presente esta idea de destruir y construir por medio del arte. No hacer arte acerca de, sino vivir artísticamente. Esto ya era de por sí una postura política bastante bien plantada. Esta especie de ventana al paraíso perdido de la creatividad hizo que Lygia Clark (1920-1988), una de las representantes más conocidas, viviera intensamente los procesos corporales inherentes al neoconcretismo, dedicando el resto de su vida a la arte-terapia.

Se dejan atrás los soportes tradicionales y se va en busca de la interacción lúdica con la dimensión espacial. El uso del color se enfoca a modificar los patrones perceptivos de la vista ordinaria. Rubem Valentim (1922-1992), en su serie *Composição* en donde expresa un delirante cromatismo abundante en polaridades contrastantes.

Abunda un espíritu, no nacionalista, en todo caso local y de vocación original. Hablar con una voz propia, o mejor dicho voces propias. Hay una búsqueda de lo latinoamericano, frente al centralismo y a lo europeo.

Se manifiesta la intención de experimentar nuevos colores, combinaciones, formas alternas y periféricas con la incorporación de un discurso de integración, no sólo de las voces silenciadas sino de distintos soportes artísticos, que se integran con sensualismo y a veces con humor. Dice Oticica: “La nueva objetividad, siendo un estado, no es, pues, un movimiento dogmático, esteticista (como, por ejemplo, fue el cubismo y también otros ismos constituidos como unidades de pensamiento), sino una 'llegada' constituida por múltiples tendencias, en las que la falta de unidad de pensamiento es una característica importante. Es decir, la exposición no trata de constituir un grupo artístico, sino que ser la confluencia de diferentes tendencias.”<sup>56</sup>

En un afán de filtrar la esencia democrática de la política a los territorios del arte, el neoconcretismo propone la incorporación del público en la elaboración-producción del arte a través de su intervención en la obra a diferentes niveles. Y es de esta propuesta integral, diversa, lúdica, política y poética, más el rigor filosófico y la elegancia de las abstracciones propias del arte conceptual de las que se nutren algunas de las obras de Cildo Meireles.

---

<sup>56</sup> *Nova Objetividade Brasileira*, Enciclopedia Itaú cultural, [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto\\_esp&cd\\_verbete=4964](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto_esp&cd_verbete=4964), acceso 8 de febrero de 2010.

## 2

# El sistema comunicativo en el arte contemporáneo

*El uso de los medios de comunicación implica la creación de nuevas formas de acción e interacción en la sociedad, nuevos tipos de relaciones sociales y nuevas maneras de relacionarse con los otros y con uno mismo.*

John Thompson

Un largo pez macho de ojos pequeños, y escamas color carmesí se desplaza con movimientos ondulantes a través de las aguas del río Amazonas. Otro pez, también macho y de la misma especie pero más pequeño y de menor fuerza se aproxima. El más grande defiende su territorio por medio de una descarga eléctrica frontal. El más chico entiende que él mismo no es un pez dominante por ahora y disminuye la magnitud y frecuencia de sus descargas de electricidad, como una señal emitida hacia el macho dominante como respuesta de apaciguamiento y subordinación. Se trata de los *apteronotidae*, peces que han hecho de la electricidad un efectivo medio de comunicación.

Los seres humanos también nos servimos de las descargas eléctricas para comunicarnos mediante el sistema nervioso que comunica al cuerpo consigo mismo y con el exterior. McLuhan sostiene que todo el complejo eléctrico que hace funcionar la civilización actual, no es más que una prolongación del sistema nervioso central del cuerpo humano.

Se ha visto que los animales se comunican para alimentarse, aparearse, atacar y defender territorios. La zoosemiótica es una rama híbrida que estudia el intercambio de señales entre los animales por medios táctiles, químicos, ópticos, y acústicos. Desde un punto de vista antropocéntrico, gracias a esta ciencia nos damos cuenta de la existencia de una característica exclusiva del homínido, especie *sapiens*: su forma de comunicación de capacidad innovadora. El ser humano es un creador continuo de nuevos lenguajes a partir de la combinación o prolongación de elementos previos. Contamos con menos destreza de carácter filogenético, y tardamos mucho más tiempo que el resto de los animales en empezar a aprender a valernos por nosotros mismos, pero si sobrevivimos la fragilidad de los primeros años entonces la complejidad de habilidades adquiridas se incrementa, siendo nuestro punto fuerte las características ontogénicas adquiridas.

Otra diferencia importante podemos verla en la comunicación humana y la orgánica (bacterias, células, animales, etc.), debido a que nosotros transformamos el mensaje

impregnándolo de subjetividades. Desde el medio que elegimos para emitir, la forma que le damos, el sentido y los sentimientos que laten dentro de nosotros durante el proceso comunicativo, todo ello hace peculiar la comunicación cuando hay un ser humano involucrado en ella. Desde las culturas más ancestrales hasta las actuales, ninguna de ellas ha sido y es posible su existencia sin el aliento vital de la comunicación. Nos comunicamos con los demás y con uno mismo. Sobre este último aspecto el psicólogo Herbert Mead realiza una interesante reflexión. Entiende la capacidad del individuo de conversar consigo mismo según el punto de vista de otros.

Durante esas “entrevistas interiores”, el individuo se forma activamente, en vez de sufrir su formación a través del exterior. Bajo este ángulo, la comunicación se presenta como un acto esencialmente creativo. Según Mead, **esta capacidad de entrar en los puntos de vista de otros es la que permite vivir en relativa armonía en las sociedades complejas.**<sup>57</sup>



Comunicar para comprender, [www.pasaian.com](http://www.pasaian.com), acceso 29 de mayo de 2010.

Es la capacidad comunicativa la que nos permite, entre otras cosas, un ahorro de energía impresionante, el cual alcanza unos de sus niveles más sofisticados, por ejemplo en el desarrollo de internet que se ha convertido en un medio que acorta las distancias con un mínimo de inversión energética:

Evolucionar es más seguro si los miembros de una especie incorporan la comunicación en sus tareas colectivas, pues los mecanismos de la tele-interacción comunicativa ponen de manifiesto su rendimiento energético superior frente al de la interacción próxima, en la medida en que se puede asegurar el acoplamiento de acciones y/o representaciones entre individuos, con un gasto de energía significativamente menor y cubriendo distancias espaciales y temporales enormemente superiores entre los comunicadores.<sup>58</sup>

La importancia de entender la dinámica comunicativa, no sólo atañe a las ciencias sociales. Se ha visto su utilidad en el campo de la agricultura, en la disminución de plagas en los cultivos.

---

<sup>57</sup> Herbert Mead citado en Judith Lazar, *La ciencia de la comunicación*, p. 12.

<sup>58</sup> José Luis Piñuel y Carlos Lozano, *Ensayo general sobre la comunicación*, p. 65.

Se han desarrollado técnicamente plaguicidas que consisten en distorsionar la transmisión de las señales por sustancias químicas, denominadas feromonas, con las que son las que determinados insectos conectan entre sí para preparar la cópula. Las señales naturales se siguen produciendo, pero la interacción reproductiva fracasa porque **se hace fracasar la transmisión comunicativa**, garantizando así la extinción a medio plazo de determinadas plagas de insectos sin haber dañado químicamente el entorno.<sup>59</sup>

La comunicación humana no se limita a la acción de transmitir información. Crear vínculos, entrelazar son los verbos que se conjugan cuando hablamos de comunicación. Dice López Veroni "mientras la información resulta —aún en sus formas más complejas— un fenómeno de carácter reproductivo del orden social, la **comunicación** resulta un fenómeno constitutivo de la sociedad, es decir, una práctica estructurante del mundo de lo social. Histórica y antropológicamente puede pensarse en una sociedad sin información, pero no sin comunicación".<sup>60</sup> La información permanece en su estatismo hasta el momento de ser transformada por la acción comunicativa.

## 2.1 La comunicación y sus propuestas

La Comunicación es una ciencia relativamente reciente si la comparamos con la Filosofía, la Historia, el Derecho u otras disciplinas sociales y humanas. Sin embargo este hecho no justifica que se haya priorizado el estudio hiperespecializado de algunos tópicos recurrentes —el emisor, la comunicación masiva, televisión, radio y prensa, por mencionar algunos—. El trabajo académico de investigación específicamente en Latinoamérica ha tenido varios momentos que van desde el funcionalismo de carácter psicológico-experimental, pasando por las corrientes críticas; el estructuralismo y de las más recientes, la visión antropológica, estudios culturales y el paradigma de la recepción activa.

Dentro de todos estos enfoques, hay poca o nula investigación de profundidad en cuanto a la comunicación en el arte. Diariamente nos comunicamos de muy variadas formas y utilizamos medios de los cuales ligeramente tenemos conciencia de su funcionamiento e influencia. Hay algunos de ellos que utilizamos más que la tv y que no acostumbramos nombrarlos como medios de comunicación. Pensemos por ejemplo en nuestro cuerpo, el cual es el medio de comunicación más usado en todo el mundo, ya que la mente no cesa de interactuar con el mundo a través de los sentidos. Recibe, procesa, envía y todo esto a un tiempo, con sincronía, y es a través de este primer medio de comunicación que incorporamos la expresión de la vida a nuestra conciencia,

---

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 69.

<sup>60</sup> Felipe López, *La ciencia de la comunicación. Método y objeto de estudio*, p. 7.



incluyendo a los otros medios de comunicación, los “meta-corpóreos”, es decir, el automóvil, el periódico, la televisión o una instalación artística.

Hasta el momento los comunicólogos han construido modelos de estudio para las tecnologías de los denominados medios de comunicación masiva. Dichos modelos son contruidos con el objetivo de entender la dinámica de los *media* y por lo tanto no son adecuados para conocer la estructura de formas de comunicación de naturaleza y origen diverso, como sucede en el caso del arte. Es por ello que esta investigación busca explorar y proponer un modelo de comunicación sencillo e integral que se aplica tomando en cuenta las características propias del arte y en especial las del arte contemporáneo.

Hay algunas corrientes de la comunicación que aunque no han profundizado en el tema, es un hecho que se han ocupado en señalar otros caminos de la comunicación alternos a los objetos de estudio de siempre (véase cuadro 3). Entre ellas está la Escuela de Chicago —conformada en la primera mitad del siglo pasado y representada por los investigadores Charles Cooley, Herbert Mead y John Dewey— la cual plantea que la comunicación trasciende el proceso clásico y simplista de emisor-mensaje-receptor. La comunicación permea todas las manifestaciones humanas y en especial la cultural.

Para los investigadores de la Escuela de Chicago, la comunicación no se limitaba a la simple transmisión de mensajes, sino que la concibieron como un proceso simbólico mediante el cual una cultura se erige y se mantiene. En consecuencia, la comunicación se presenta en el arte, la arquitectura, las reglas, las normas, los ritos e incluso en la política.<sup>61</sup>

Los primeros modelos comunicacionales se basaron en teorías de la información, específicamente en los procesos cibernéticos. El primer modelo que adquirió relevancia es el siguiente:



De carácter lineal y simple, era eficaz para el funcionamiento óptimo de la dinámica maquina. Sentó las bases para el desarrollo de nuevas teorías comunicativas, como la de los antropólogos estadounidenses Bateson, Birdwhistell y Hall, quienes argumentaban que dicha teoría funcionaba para las máquinas pero no para los humanos. Así que ellos proponen una teoría que incluya el análisis del contexto. Fueron de los primeros en destacar la importancia de los signos lingüísticos.

---

<sup>61</sup> Judith Lazar, *La ciencia de la comunicación. Método y objeto de estudio*, p. 10.

### CUADRO 3

#### HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN

¿Quién?	¿Qué? ¿Cómo?
La Escuela de Chicago (Charles Cooley, Herbert Mead y John Dewey)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se concentraron en el proceso de la interacción social en la comunicación.</li> <li>- Fusionaron la investigación teórica y la aplicada, basados en métodos sociológicos.</li> <li>- Concibieron a la comunicación como un proceso simbólico mediante el cual una cultura se erige y se mantiene.</li> </ul>
"Los Padres Fundadores" (Lazarsfeld, Lewin, Hovland y Lasswell)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Abrieron brecha fundando institutos y centros para el estudio de la comunicación y exploraron la interrelación de ésta con la psicología y la propaganda política durante la Primera Guerra Mundial.</li> <li>- Surge la Escuela Empírica caracterizada por el uso del método cuantitativo y de tener un enfoque funcionalista y positivista.</li> </ul>
La Época de la Consolidación	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros intentos por separar y autonomizar a la comunicación considerándola como una ciencia social.</li> <li>- aparece la `escuela crítica`, quienes dieron prioridad al contexto económico, social y político, influidos por la tendencia historicista del marxismo.</li> <li>- Se descubre la importancia de la figura del líder de opinión y su papel en el proceso de comunicación.</li> </ul>
Las orientaciones diversas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diversificación de la Escuela Crítica en varias corrientes. Hay interés en estudiar a la cultura popular mediante un análisis de conjunto, en vez de separar cada ámbito.</li> <li>- Investigan los efectos del imperialismo cultural de los MCM en los países en vías de desarrollo.</li> <li>- Diversificación de la Escuela Empírica. Surge un mayor interés en la investigación de la audiencia.</li> <li>- Noëlle-Neumann propone su teoría "a espiral del silencio".</li> </ul>

Fuente: Cuadro elaborado con base en el texto de Judith Lazar, *La ciencia de la comunicación*, 1995.

Después vendrían Saussure y Barthes con sus aportaciones a la comunicación desde el estructuralismo.

Para los semiólogos, la comunicación es la producción de significaciones en mensajes. La significación no es un concepto estático, sino un proceso activo, el resultado de una interacción dinámica entre signo, objeto y sujeto. Afirman que cada categoría de texto –literario, fílmico, teatral, etc.– posee su propio lenguaje.<sup>62</sup>

La primera etapa de la comunicación como tema de estudio académico se caracterizó por la interdisciplinariedad de los investigadores interesados (sociólogos, filósofos, matemáticos, psicólogos, etc.) y permeaba el enfoque conductista y el interés por las formas masivas de persuasión. Durante la etapa de consolidación aún existe un enfoque conductista de la comunicación influenciado por la participación de la psicología en el estudio de la comunicación, como se puede ver en la siguiente definición de comunicación hecha por Hovland: “Comunicación es el proceso mediante el cual un individuo (el comunicador) transmite estímulos (generalmente se trata de estímulos verbales), a fin de modificar el comportamiento de otros individuos (los receptores).”<sup>63</sup>

A pesar de las aportaciones de la Escuela Crítica, los estudios acerca de la comunicación se inclinaron cada vez más hacia los *media* y se fue dejando de lado la investigación de los procesos comunicativos en lo social y lo artístico.

A partir del predominante interés de la Escuela Empírica por la audiencia en lugar de centrarse en los *media*, ha sido posible conocer con mayor profundidad la recepción de los mensajes: La investigación se interesa en la participación activa de la audiencia en la construcción de significados específicos de los mensajes que capta. Asimismo, se da particular atención a la decodificación de los mensajes por parte de los receptores.

Existe un sistema comunicativo creado por A. Moles en el que el emisor-artista se convierte también es receptor, en decodificador de la cultura de masas que permea a la sociedad, y emite o crea no desde un punto jerárquico y fijo, sino móvil. Según A. Moles:

Los medios transforman la cultura a través de lo que denomina los “culturamas”. Éstos no son más que nuevas ideas que circulan en un esquema cuyo elemento motor está constituido por los medios. Este sistema se trata de un circuito cerrado, el punto de partida no existe o, para ser más exactos, está ligado a la presencia de creadores: el artista, el científico, el hombre de letras, etc. Ellos son los que inventan, fabrican ideas nuevas que enseguida serán transmitidas a los diversos grupos mediante la circulación. Los culturamas abarcan una lista infinita que va de la receta de cocina al último descubrimiento científico.<sup>64</sup>

El comunicólogo Marshall McLuhan, por su parte, tuvo una visión más integral y menos academicista logrando acercarse a la descripción de los efectos del proceso

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 31.

comunicativo en la formación de la percepción: "Los aportes de McLuhan, tantas veces refutados, fueron tomados en serio en los años 70. Detrás de un lenguaje poco "científico" para algunos, ha demostrado que los atributos esenciales del medio dominante podrían decirnos al mismo tiempo cómo pensar y cómo organizar la información." <sup>65</sup>

No hay que olvidar que el término comunicación viene del latín *comunicare*, que no es otra cosa que "poner en común". Se trata de un verbo conjugado, una acción. Lo cual nos recuerda que lo importante aquí es el proceso y las consecuencias que generan dichas interacciones, las cuales van más allá del simple intercambio, emisión y recepción de determinada información. Dice Giovanni Sartori que según el contexto actual, cuando hablamos de informar significa el obtener solamente nociones y que acumularlas no significa entenderlas. A partir de ello, es posible contrastar la diferencia entre información y comunicación. Esta última implica la transformación de los elementos que componen el proceso. En este sentido sería correcto hablar de que en la verdadera comunicación se prioriza la eficiencia sobre la eficacia. Además no se exige que los efectos de ésta sobre el receptor sean los esperados por el emisor. Puesto que se entiende al receptor como un ser activo, cambiante y con poder de decisión. Como se verá más adelante, el emisor es el primer receptor y el receptor es siempre un emisor en potencia.

En párrafos anteriores, mencioné que el ser humano es un innovador constante de lenguajes, bien, creo que esta creciente complejidad de la comunicación humana puede encontrarse ejemplificada en la disciplina subjetiva por excelencia: el arte.

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 29.

## 2.2 Diferencias e influencias entre los *media* y el arte contemporáneo

*Los medios electrónicos de comunicación son también los medios de liquidación del reconocimiento intersubjetivo.*

Eduardo, Subirats

Desde Aristóteles se considera al **emisor como protagonista**, aquel que persuade. Dentro de dicha dinámica el receptor queda con el papel de convencido y/o seducido y entonces se podría hablar de la efectividad de la comunicación únicamente en cuanto a que el receptor aceptase el mensaje enviado. Se entiende como **un mero proceso de transmisión informativa**. Mucho ruido exterior, poca reflexión y menor participación por parte del receptor.

El arte, como medio de comunicación es formador de interacciones y no sólo transmisión de información de un lado a otro. El siguiente fragmento de un texto de Barreiro, muestra cómo es la relación comunicativa a través del desarrollo de la percepción integrativa por medio del arte:

El león como el hombre, respira; no existe sin una atmósfera; está con `los pies en la tierra'; no existe sino en relación al suelo que lo sostiene; está sujeto a la gravedad y a la presión del aire, sin lo cual no sería capaz de realizar las más elementales funciones vitales. Empezamos a ver un cambio en la manera de entender la naturaleza: no es un catálogo de cosas, unas detrás de otras: es un mundo en relación. Comprender esto es importante puesto que también la obra de arte es un mundo en relación: personajes y situaciones, sonidos, colores, que forman una trama.<sup>66</sup>

Contrasta el espacio, tiempo y silencio exterior e interior que pide el fenómeno artístico para su contemplación, con la incesante emisión de estímulos simultáneos de los *media*. El autor E. Subirats sostiene:

Es cierto que el espectador puede abandonarse por entero a la secuencia delirante de mensajes electrónicos. Pero el canal le fija a una condición existencial sitiada y pasiva que le transforma en el átomo monádico de una masa aislada y sometida a un estado de catatonía indefinidamente prolongado por un flujo inacabable de estímulos electrónicos y sobrecargas emocionales.<sup>67</sup>

El ritmo de la vida diaria, las exigencias sociales y/o laborales roban energía y fragmentan nuestra atención. El hecho de comer viendo la televisión, lavar trastes, escuchando la radio, leer el periódico en el transporte público, son hábitos muy extendidos entre la población, y son muestra de la poca tolerancia al silencio, y a la

---

<sup>66</sup> Juan José Barreiro, *Arte y sociedad*, p. 20.

<sup>67</sup> Eduardo Subirats, *Linterna mágica*, p. 190.

concentración total de la atención a una sola actividad, o bien a la ansiedad que genera la idea de no estar aprovechando el tiempo lo suficiente. Esto deja muy poco tiempo y espacio mental para la reflexión, al respecto Umberto Eco dice: “todo el problema está, pues, en conseguir filtrar esa sobre-información y hacerlo sobre la marcha, pues ya no disponemos para operar ese filtrado, del tiempo de reflexión que antes teníamos.”<sup>68</sup>

Algunas personas no tienen presentes los efectos que tienen los *media* sobre ellos, sino hasta después de estar expuestos a su contenido, acerca de ello Subirats comenta: “la imagen electrónica como medio de hipnotización, de corto-circuitación de la experiencia individual y la de fijación electrónica de la masa a un estado de pasividad letal.”<sup>69</sup>

En la película *Volver* del director español Pedro Almodóvar hay un diálogo que ilustra como pueden percibir algunos receptores los efectos de hipnotización y corto-circuitación de los que habla Subirats. El diálogo se da entre dos señoras que comentan:

—Es que la telebasura tiene algo, eh, yo cuando me siento delante del televisor no puedo dejarla. Mira, me voy sintiendo cada vez peor pero no me puedo levantar. Para mí es como una droga.

—Por las noches yo he tenido que dejar de mirarla, porque luego, duermo fatal.

En la televisión el control del tiempo de transmisión (fecha, hora y/o contenido) — sobre todo en televisión abierta— se inclina en favor del emisor y no del receptor, por contraste, en el arte el asunto del tiempo está en favor del espectador, ya que él decide la cantidad de tiempo dedicada a la percepción de la obra, Marie Winn ha señalado al respecto: “ver televisión es ver televisión en lugar de estar teniendo otra experiencia. [Subirats complementa a continuación][...] el verla no comprende un proceso cognitivo de percepción, elaboración reflexiva de imágenes y textos, no es una experiencia. Se da por sentado que la televisión no puede verse reflexivamente a sí misma. Mirar televisión tampoco significa contemplarla. La contemplación supondría una relación o meditativa o estética en un sentido tradicional de la palabra.”<sup>70</sup>

El arte tiene su propio tiempo, independiente del que lleva el mundo con sus prisas así como de los discursos de progreso y de evolución. Dice Juan Barreiro que el arte usa una gramática circular y no lineal. Si el tiempo artístico toma un camino circular, no existe en él los conceptos de avance, involución, y progreso entendidos como mejora o como crecimiento. “No es una sucesión de signos en el tiempo lo que crea el lenguaje artístico, sino signos en el tiempo, una superposición en un círculo, no como el

---

<sup>68</sup> Umberto Eco, sección Babelia, [www.elpais.com](http://www.elpais.com), acceso febrero 2010.

<sup>69</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 188.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 139.

lenguaje de la ciencia o como el discurso natural, siempre incompleto y sucesivo, montado en el tiempo, sin final, en espera de acabamiento.”<sup>71</sup>

Barreiro entiende este tiempo como manifestación estática, requerida y expresada por el aparente silencio de la obra para la compenetración verdadera del artista y del espectador frente al arte. Barreiro concluye: “Atrapar el mundo en un principio y un final en donde transcurre toda la historia, incluso, como en las artes plásticas, vencer al movimiento por la quietud.”<sup>72</sup>

En los *media* si se pierde la credibilidad desaparece su sentido. En el arte la credibilidad es sólo un discurso, un tópico, un material de trabajo. Es lo que por lo general sucede con artistas de vanguardia, provocadores de dudas y suspicacias entre el público y especialistas del arte. La verdad en los noticieros a veces parece surgir más por consenso y opinión pública que de los hechos. El arte va más allá de la aprobación de las masas. En un artículo escrito por el escritor francés André Bretón, en 1924 — *Introduction au discours sur le peu de réalité*— mencionaba lo siguiente: “he propuesto recientemente la fabricación, en la medida de lo posible, de algunos de esos objetos que uno encuentra en los sueños, y que parecen poco defendibles tanto desde el punto de vista de la utilidad como del consenso”.<sup>73</sup>

El arte contemporáneo reflexiona y pregunta acerca de las formas, patrones simbólicos e ideológicas de la sociedad, en contraste con del tipo de comunicación que encontramos en los *media* donde generalmente no se cuestiona, sino que o bien se legitiman estilos de vida, productos, acciones, personas y formas de poder sin cuestionamientos ni “complicaciones”.

El arte no facilita, es más, es muy común la exploración de lo complejo, aunque en apariencia simule sencillez. Y es que presenta y representa retos, dudas al espectador. El arte no se da y no promete. Esto no sucede con los medios de comunicación convencionales, cuyos dueños suelen decir “le damos al público lo que pide”. Exponen una serie de contenidos previamente “masticados”, adaptados y simplificados para la audiencia. En la publicidad sucede algo similar: “el mundo entero se convierte en escenario donde se cumple la promesa publicitaria de una buena vida. El mundo nos sonríe. Se ofrece a nosotros.”<sup>74</sup>

Otra diferencia es que el arte no tiene como objetivo esencial ni persuadir, ni educar y tampoco informar ni entretener. Aunque algunas veces el arte pueda divertir, o enseñarnos muchas cosas, esa no es su finalidad directa. Hay quien sostiene que el arte contemporáneo no tiene fin alguno, que no sea el arte por sí mismo, es decir que no sirve para nada y ese quizá sea su valor más alto, el no prestarse a interés alguno. Las artes plásticas y multimedia contemporáneas son crítico de una forma distinta a la

---

<sup>71</sup> Juan José Barreiro, *Arte y sociedad*, p. 41.

<sup>72</sup> *Idem*.

<sup>73</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 57.

<sup>74</sup> John Berger, *Modos de ver*, p. 164.

de las demás plataformas artísticas y del arte moderno. En otros tiempos las manifestaciones artísticas utilizaron la metáfora y la representación para ejercer una crítica social. Ahora es muy común encontrar en el arte actual, el cuestionamiento de las metáforas y símbolos como forma de comunicar. Se prefiere el objeto en sí, a la metáfora. El hecho a la representación como forma de revelación artística.

El arte tiene distintas formas de intervenir los discursos oficiales mediante la modificación de los sentidos y de las formas de representación, a partir de lo que Baudrillard llama “el rechazo del significado”, como una forma de resistencia contra la imposición de los signos. El fenómeno artístico está en la posibilidad de despertar lo que se define dentro del paradigma de la recepción activa como la “habilidad para resistir a los mensajes dominantes, el carácter negociado de los procesos de apropiación”.<sup>75</sup>

Ante la homogeneidad estructural que presenta la forma de emisión del contenido y la forma presentados por los *media*, el arte está rompiendo con la uniformidad de representaciones. “El collage nace de una intención artística por introducir fragmentos de una nueva realidad, interior o exterior, más inmediata, directa e intensa, más allá de un orden cognitivo racional, y más allá de un sistema tradicional de representación objetiva de la realidad; nace como voluntad artística de crear un lenguaje por derecho propio.”<sup>76</sup>

Es interesante lo que menciona Subirats acerca de los efectos en la simbolización y desciframiento dados en los *media*: “La emancipación del significante y la liquidación de la experiencia son las dos caras complementarias de los medios de comunicación de masas.”<sup>77</sup> La subjetividad es el hilo con el cual está tejido el arte contemporáneo, los significantes son materializados en obras de arte y la experiencia, bueno, se ha visto que, sobre todo en las instalaciones artísticas, *performances*, *happenings* y *land art* el nivel de interacción y de experimentación de parte del receptor se vuelven indispensables para la ejecución y el mismo sentido artístico de la obra.

Aunque el arte también actúa como mediador, hay una diferencia de éste con respecto a los *media* puesto que no se fragmenta, o se vuelve simultáneo y múltiple, sino que es en sí mismo unidad. El arte exige un contacto presente y directo: “en otro tiempo la unicidad de todo cuadro formaba parte de la unicidad del lugar en que residía. A veces la pintura era transportable. Pero nunca se le podía ver en dos lugares al mismo tiempo.”<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Medina Ileana, *Los estudios sobre comunicación masiva en América Latina*, <http://www.comminit.com/es/node/149942>, acceso 24 de diciembre de 2009.

<sup>76</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 188.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>78</sup> John Berger, *Modos de ver*, p. 21.



La libertad, tanto del creador como del espectador, vista desde el campo de la publicidad no existe. Y no es que la publicidad sea “mala”. Sucede que el publicista creativo está condicionado a los intereses de su cliente y en este sentido es amoral, o si se quiere ver desde otro punto de vista, su moral es la que dictan los valores empresariales del cliente en turno. El espectador, por otra parte, no puede “escapar” de los anuncios, promociones y propaganda omnipresentes. Esta situación se da sobre todo en las grandes urbes. Se supone que hay lugares donde uno tiene derecho a cierta privacidad, pero el propio hogar de millones de personas se ve invadido por todos lados de publicidad.

En la pasta de dientes, en el *shampoo*, la caja de cereal para desayuno, la ropa, estridentes etiquetas y logotipos saltan a la vista de la persona común, desde el amanecer hasta el anochecer. La Publicidad de marca o *branding* busca contagiar al público para adoptar actitudes. Genera en su mente una atmósfera a la que lo invita a participar a través no de la compra — nos hace creer que ésta es algo secundario—, sino de la experiencia que puede general el uso del producto. La comunicación en la publicidad es unilateral, busca hacer llegar su mensaje a un público objetivo, muy bien identificado. El receptor potencial es estudiado y analizado con el fin de conocer cuáles son sus deseos, sueños y aspiraciones. Esta información es la llave de entrada que permite captar la atención del espectador. Los estudios de mercado son tan efectivos que incluso llegan a conocer más detalladamente la conducta, hábitos y gustos que los receptores mismos cuya atención se encuentra tan fragmentada que poseen una deficiente capacidad de auto-observación.

Esto no es posible en el arte, puesto que está fuera de cualquier tendencia invasiva y de persuasión. Sobre todo las manifestaciones artísticas contemporáneas, no existe un *target* específico, ya que las obras están abiertas, en el sentido al que refiere Eco y también en cuanto al hecho de que cualquiera puede acceder a ellas, desde cualquier nivel, perspectiva o grado de acercamiento. Aunque es cierto que en la antigüedad, generalmente, el arte estaba subyugado al poder —religión, nobleza o burguesía—, y que en la actualidad la comercialización y especulación del arte representa uno de los mejores negocios, a pesar de ello, el arte nunca pierde su esencia. A él se accede por voluntad, y cada receptor es a la vez creador que termina la obra con su mirada. A este respecto, se podría decir que el arte es de quien lo trabaja.

Los contenidos, sobre todo de los medios visuales de los *media* soportan — apoyan— la lógica que precisa la economía y la política para vender sus productos e ideas. Desde los modos de expresión, la trivialización de la realidad, los productos usados por los personajes de nuestro programa favorito. El cine, por ejemplo es un excelente difusor del estilo de vida norteamericano. En las revistas, se intercalan los anuncios con los textos (artículos, entrevistas, notas, etc.) con los anuncios con los cuales puede establecerse alguna relación, ya sea por el tema, el tono o el personaje entrevistado del contenido elaborado por la publicación. James Curran escribe que, “los *mass-media* asumen el mismo papel que la Iglesia, consistente en establecer el sentido del

mundo frente el público de masas. Al igual que sus predecesores sacerdotales, los comunicadores profesionales amplifican los sistemas de representación que legitiman el sistema social.”<sup>79</sup>

En el arte no hay reproducciones al nivel de las producciones industriales masivas. Acontece que se venden *posters*, libros, *dvds*, etc., en torno a los iconos artísticos, pero ello es producto de la mercantilización y fetichismo. Incluso las famosas serigrafías de Warhol que fueron impresas en forma seriada, por ejemplo, tienen un número limitado de copias, siendo el uso de esta técnica un referente cuya intención deriva en una crítica fría y cínica frente a la sociedad de consumo.

Quienes verdaderamente experimentan el arte saben que también es una mirada; es decir, una forma alterna de conocer el mundo. Al interactuar con una instalación artística, al terminar de leer un buen libro de poesía, al salir de una función de teatro, se tiene la sensación de ver las cosas desde otra perspectiva. Y esto es debido a que el arte nos mueve el piso, deshace nuestros velos para así poder percibir. Gracias a estas experiencias es posible que notemos lo embotados y enciados que tenemos los sentidos. Barreiro da un ejemplo de ello: "el obstáculo más frecuente para entender lo que significa objeto es que la imaginación nos pone trampas: nos imaginamos, por ejemplo, a un león como una "cosa" completa, acabada, cerrada en sí misma, en lugar de verlo tal como es: un mundo en movimiento, que establece relaciones constantes con lo que le rodea.”<sup>80</sup>

Mediante la creación de la agenda mediática se determina lo que es importante difundir globalmente. "La función esencial de los medios de comunicación no es decir a los individuos lo que deben pensar, sino en qué deben pensar.”<sup>81</sup> Lo que queda fuera, se entiende como inexistente o no trascendente. Los temas del arte no están regidos por prioridad de agenda, y tampoco están sometidas a la tiranía de la “actualidad noticiosa” sino por las sensaciones, experiencias vivenciales universales de tan particulares, percepciones lúcidas que cristalizan en obras.

---

<sup>79</sup> James Curran en Eduardo Subirats, *Linterna mágica*, p. 176.

<sup>80</sup> Juan José Barreiro, *Arte y sociedad*, p. 20.

<sup>81</sup> Judith Lazar, *op.cit.*, p. 30.

## 2.3 El sistema comunicativo en el arte contemporáneo

*Nuestro cuerpo está en el mundo como  
nuestro corazón está en el organismo. Mantiene  
constantemente vivo el espectáculo visible (...)  
y, con él, forma un sistema.*

Maurice Merleau-Ponty

La falta de un estudio profundo dentro del campo de la comunicación que centre la atención en el conocimiento de la comunicación en el arte contemporáneo no implica que sean inexistentes algunas **aproximaciones** al tema las cuales no quiero dejar de mencionar. Al inicio de este capítulo se mencionaron algunos de los modelos comunicativos que toman en cuenta al arte como medio de comunicación o rescatan la participación de la comunicación en el fenómeno artístico. Pero fue el comunicólogo Denis McQuail, quien más se aproximó a este campo con el desarrollo de un modelo comunicativo que demuestra cierto interés por dinámica artística. Su propuesta teórica se denomina modelo ritual o expresivo: "Esta visión se llama "expresiva" ya que recalca más la satisfacción intrínseca del emisor (o del receptor) que cualquier finalidad instrumental. La comunicación ritual o expresiva depende de conceptos y emociones compartidos."<sup>82</sup>

El sistema comunicativo en el arte contemporáneo es un sistema y no un proceso, ya que éste último se refiere a la acción de ir hacia adelante. Se entiende como un conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial, según la Real Academia de la Lengua Española (RAE). Conceptos que dan la idea de avance de progresión, conceptos que son cuestionados directamente por el arte contemporáneo en forma y fondo. Esta estructura no se limita al ámbito de creación del artista, sino que también abarca al denominado mercado del arte, museos, galerías y a la recepción estética y cultural de críticos y público espectador.

Por otro lado, es necesario detallar acerca de lo que es el sistema de comunicación en el arte, el cual es el modelo que propongo en la investigación. La palabra sistema proviene del latín *systema*, proveniente éste a su vez del griego σύστημα y según la RAE es un conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto. En este caso, el objeto es lo que conocemos como arte. Existen varios tipos de sistemas, desde el punto de vista corporal, al conjunto de órganos que intervienen en alguna de las principales funciones vegetativas se le llama sistema. Este puede ser el óseo, linfático, digestivo y nervioso por mencionar algunos. En este trabajo el sistema será entendido como un conjunto de unidades diversas relativamente interdependientes, que comparten interés en el flujo de información y que tienen una interrelación dinámica y compleja que se retroalimenta a sí misma.

---

<sup>82</sup> Denis McQuail, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, p. 57.

La relatividad de la interdependencia de las partes del conjunto se explica cuando vemos que algunos de los elementos conformadores pueden existir de manera autónoma, pero es el intercambio comunicativo lo que hace emerger un algo más que la unión de las partes: el sistema. Juan Barreiro lo entiende así: “El arte como lenguaje no existe como algo aislado, sino sólo en la medida en que es un sistema de comunicación, una relación entre los hombres, algo social [...]”<sup>83</sup>. Dentro de este modelo, los efectos y resultados del flujo de interacción son al mismo tiempo material que retroactiva a la sociedad de la cual se alimenta el sistema.

La creación y estudio de un modelo de sistema comunicativo no tiene el fin de elaborar predicciones en cambio brinda un panorama de la dinámica de interacción comunicativa entre diversos elementos, y con esto poder planear acciones o bien localizar tendencias de la comunicación en algún campo específico, en este caso en el arte contemporáneo.

El sistema no sigue pasos, ni se basa en una línea de tiempo a modo de secuencia, sino que la naturaleza activa de dichos intercambios toma forma de red que interconecta cada nódulo con el resto de los elementos.

Así mismo, también considero pertinente señalar las características de un modelo, de acuerdo con McQuail. Un modelo tiene las siguientes funciones:

- Presentar una visión panorámica sobre algún rango diferente de una circunstancia en particular.
- Mostrar las principales partes de una estructura o proceso y su relación.
- Ayudar a descifrar y simplificar información, que de otra manera podría parecer ambigua o complicada.
- Guiar a quien interpreta hacia los puntos clave de un sistema o proceso.
- Hacer posible la predicción exitosa o el curso de determinados eventos.<sup>84</sup>

Este modelo se entiende también como un patrón, paradigma o ejemplo. No es una ley, más bien es una forma de estructurar y ordenar la realidad para su estudio.

El modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo se basa en una obra de Cildo Meireles llamada *Malhas da liberdade* (Mallas de libertad). “La obra consiste en un módulo (segmento de recta cualquiera) y en una ley de formación: cada módulo intercepta otros dos módulos por el centro y a su vez es interceptado por el centro por otros módulos, y así sucesivamente.”<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Juan José Barreiro, *op.cit.*, p. 15.

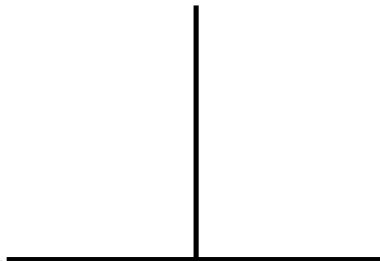
<sup>84</sup> Ixchel Castro y Luz Zareth, *El modelo comunicativo. Teóricos y teorías relevantes*, p. 20

<sup>85</sup> Nuria Enguita, *Cildo Meireles*, p. 170.

Una línea intersecta otras dos por la mitad y está es a su vez intersectada por una tercera repitiendo esta estructura hasta formar una red.



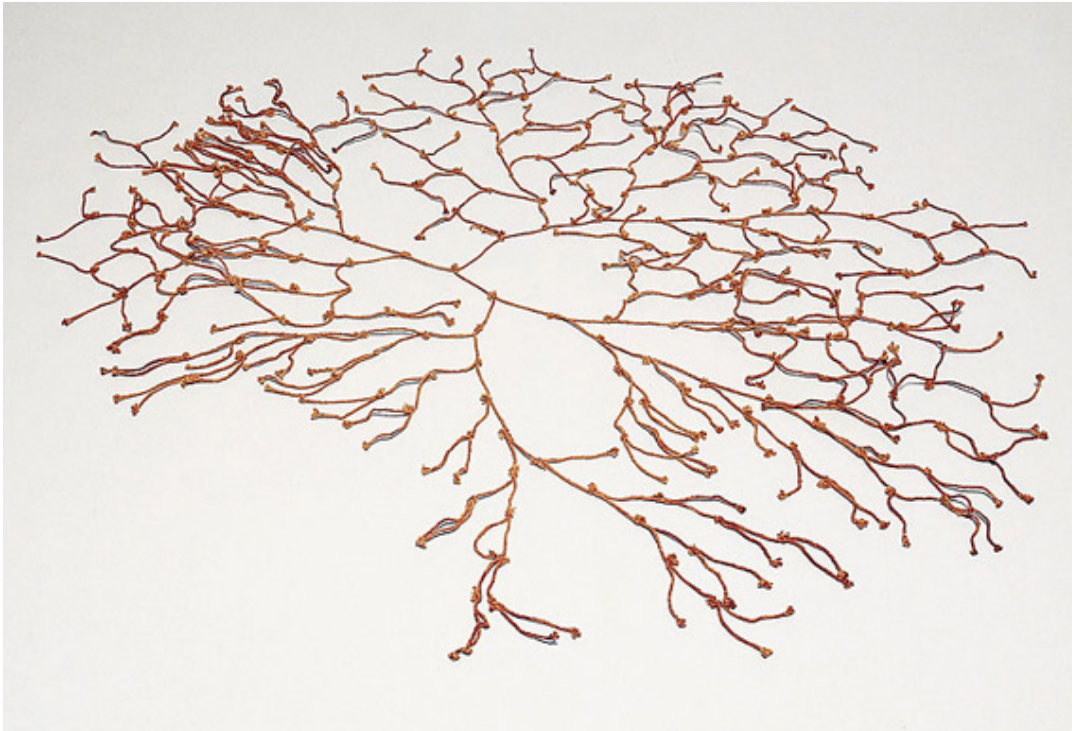
Ley de formación, <http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/musicperform/16656.htm>, 11 de marzo de 2011.



Módulo base

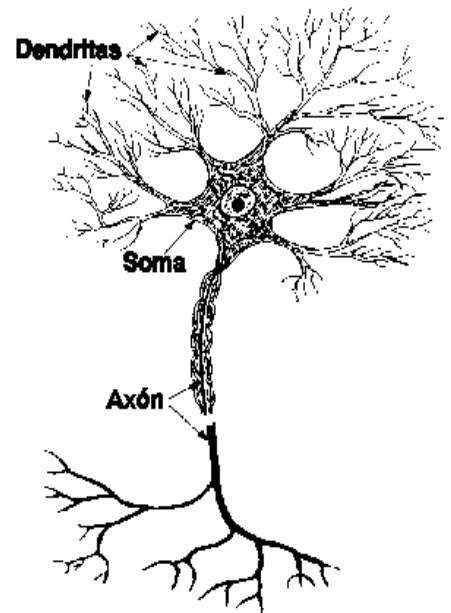
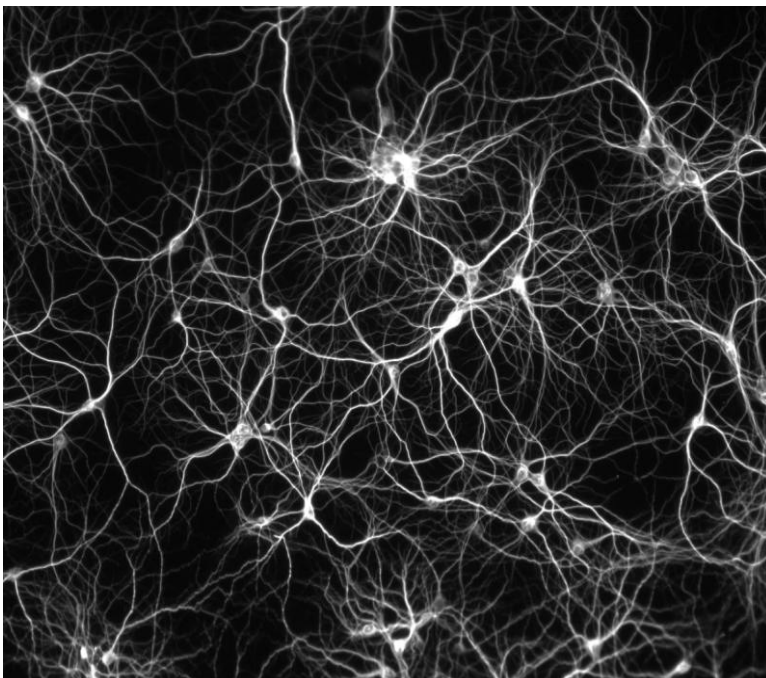
A partir de una hermenéutica de la obra, se plantea una muestra gráfica del modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo. Desde la perspectiva del modelo, la línea base representa un elemento específico —que puede ser el artista, público, museo, crítico, medio de comunicación, mercado del arte, etcétera— la línea que bifurca por en medio de la recta base simboliza, para los fines del modelo, su participación o aportación al sistema. Dicha aportación es una extensión, un enlace que comunica con otros elementos —de esta manera todos quedan directa o indirectamente intercomunicados— formando en su conjunto una estructura redal que puede crecer indefinidamente.

No se trata de un sistema cerrado ni rígido, puesto que forma nódulos que se cruzan pero sin amalgamarse o fundirse. Meireles aplico esta estructura a diferentes soportes, los resultados nos da una idea de la flexibilidad de la propuesta.

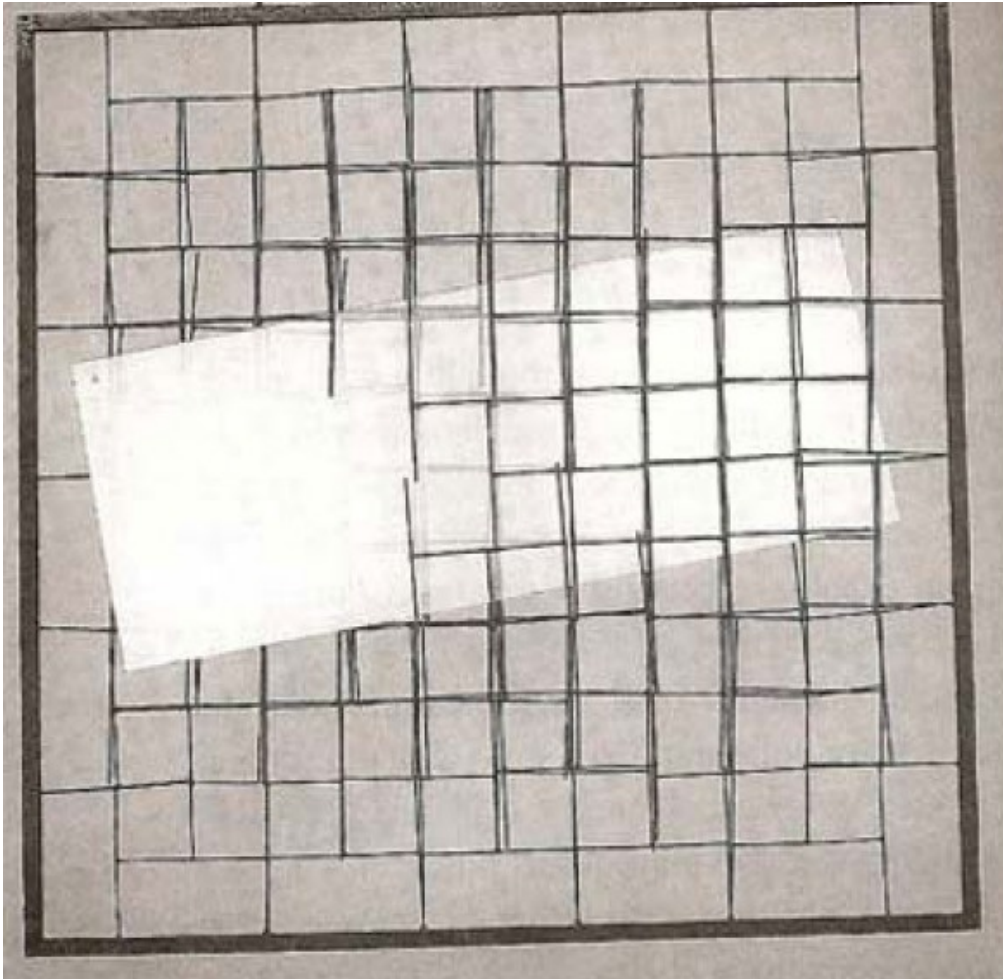


*Malhas da libertade I*, <http://textileartscenter.wordpress.com/2011/01/10/drawing-with-thread/>, acceso 11 de marzo de 2011.

La imagen anterior surge a partir de fusionar el concepto de una red de pesca con la estructura de *malhas da libertade*, lo que resulta en una red que no atrapa, una red abierta. La que por cierto tiene similitud con algunas de las formas de conexiones neuronales y sobre todo con ramificaciones de las dendritas.



Estructura neuronal de un ser humano, <http://www.gui.uva.es/login/login/13/redesn.html>, 11 de marzo de 2011.



*Malhas da liberdade III*, <http://connect.in.com/meireles/photos-1-1-1-917f611460991a496023fcd81987a772.html>, acceso 11 de marzo de 2011.

La versión en hierro y vidrio pudiera parecer una reja que alude a la prohibición, al encierro de no ser por el vidrio que atraviesa el enrejado y muestra la construcción abierta del sistema.

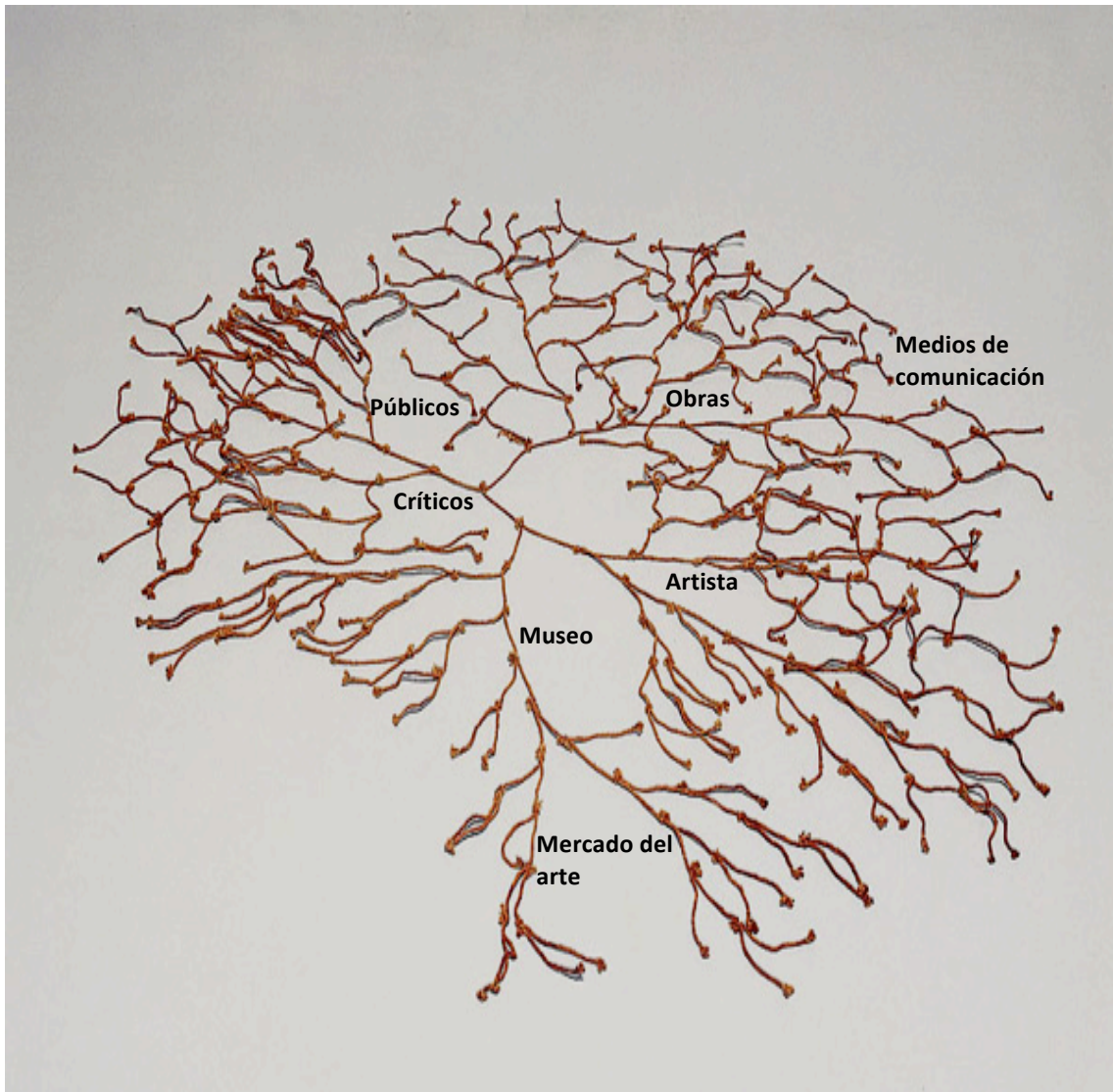
El objetivo de la creación del modelo es interpretar y asociar el conjunto de interacciones entre elementos cuyo interés es el arte. Éstos van de la intención creadora a la retroalimentación dentro de una estructura en red compleja y dinámica.

### **2.3.1 Interacción de los elementos conformadores**

El sistema comunicativo en el arte contemporáneo no equivale al modelo lineal tradicional si se entiende al artista como emisor fijo y al público como receptor exclusivo; ya que desde dicha perspectiva el artista es receptor y emisor artístico al mismo tiempo, el museo es receptor de obras de arte, del público y es también emisor, co-creador, medio y mensaje, así mismo es posible que el público sea a un tiempo receptor y emisor—e incluso creador—.

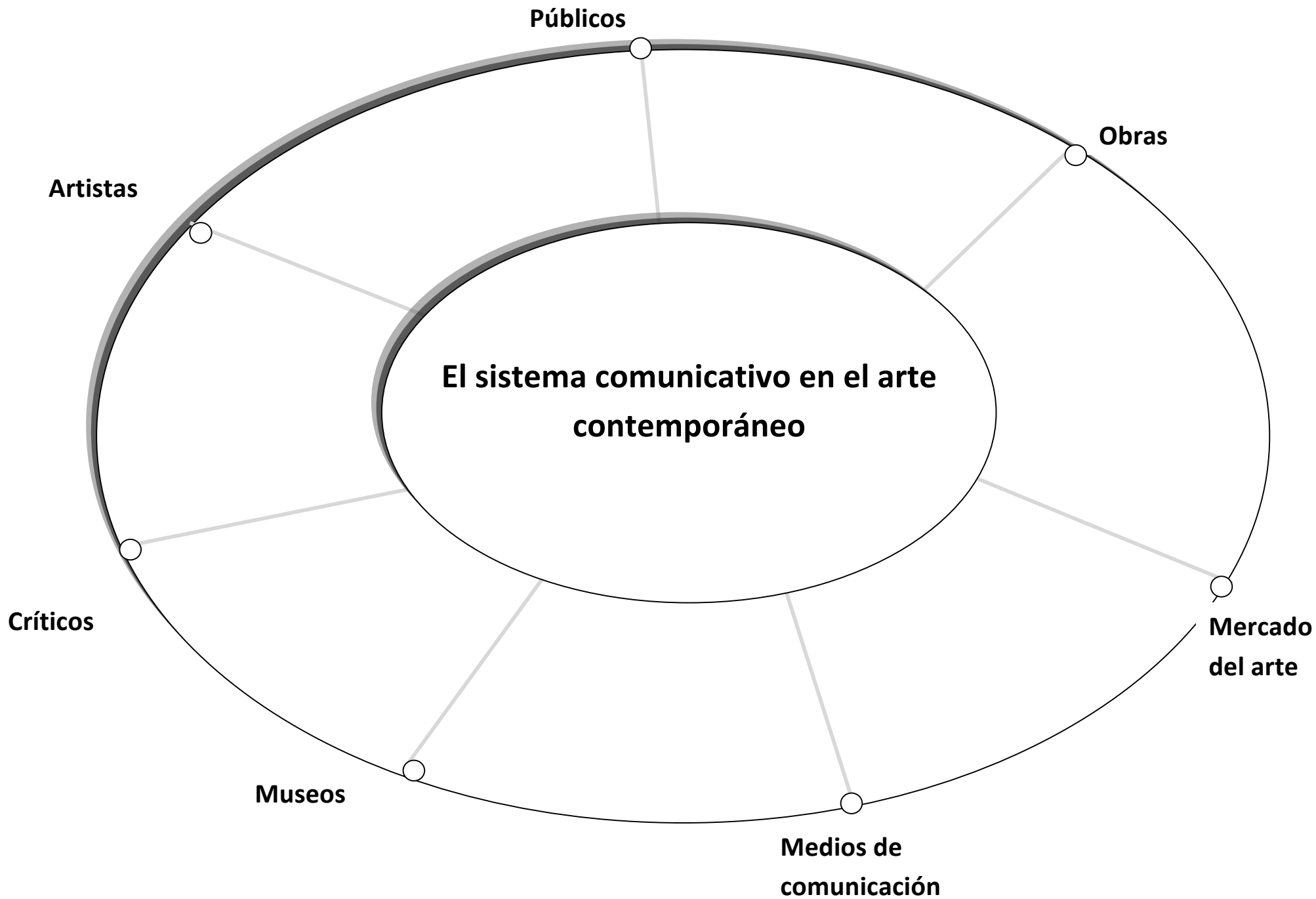
(Emisor → Mensaje → Receptor). En seguida se presenta un esquema del modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo.

Dentro de la estructura redal de este sistema no hay jerarquía alguna, de ahí su forma. Existe un núcleo unificador cuya presencia tiene el fin de indicar que todos los elementos son receptores. Ese núcleo es el arte. El modelo propone la interconexión de todos los elementos, donde cualquiera de ellos influye en los otros. Véase a continuación una muestra del modelo propuesto con su aplicación a la obra de Meireles.



Muestra del modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo con base en Malhas da liberdade de Cildo Meireles.





### 3

## Aplicación del modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo en torno a la obra de Cildo Meireles

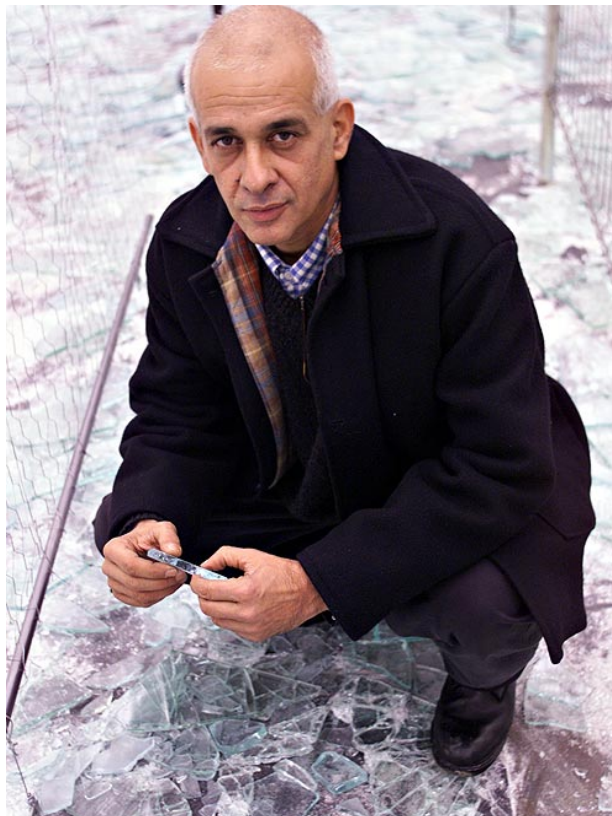
*In some way you become political when you don't have a chance to be poetic. I think human beings would much prefer to be poetic', he explains.*

Cildo Meireles

*Los artistas son místicos más que racionalistas, llegan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar.*

Sol Lewitt

**Cildo Campos Meireles**  
(1948, Río de Janeiro)



*Cildo Meireles*, Angel Casaña, foto tomada de [www.artespain..om/wp-content/uploads/meireles.jpg](http://www.artespain..om/wp-content/uploads/meireles.jpg), acceso 16 de mayo de 2010.

### 3.1 Meireles: la poética como política

En 1963 inicia sus estudios artísticos en la *Fundação Cultural do Distrito Federal* (Brasilia), donde conoce al artista peruano Barrenechea, una de las primeras influencias en su vida. De este periodo de su vida Cildo recuerda:

Quise estudiar cine pero acabé estudiando con un pintor peruano, el profesor Barrenechea, un artista marginal que había iniciado su andadura como técnico pirotécnico, pintor de cielos, y que entonces trabajaba una pintura de materia y cierto rigor constructivista. Él me enseñó que de todo se puede sacar provecho. Recuerdo que me pedía que nos quedáramos mirando una tela durante toda una tarde, o a un gato, para así extraer toda la energía de ellos. Fue un gran aprendizaje.<sup>86</sup>

En 1964 ocurrió en Brasil un golpe militar que marcó a Meireles, a partir de entonces el artista introdujo matices políticos en sus obras artísticas. Aunque estos referentes políticos son una constante en su obra, no son evidentes a un primer vistazo, sino que se revelan a través de la experiencia y reflexión de sus diversas instalaciones.

Se traslada a Río de Janeiro en 1967, donde estudia durante dos meses en la *Escola Nacional de Belas Artes*. Experimenta con la tridimensionalidad, y producto de ello, expone su primera instalación, *Desvío hacia el Rojo*, en el *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Comienza con la serie *Espacios Virtuales: Rincones, Volúmenes Virtuales y Ocupaciones*, los cuales culminará en el año 1969. En ese mismo año forma parte de los miembros fundadores de la Unidad Experimental del *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* en la que imparte clases hasta 1970.

Participa en 1970 en la exposición colectiva *Information*, en el *Museum of Modern Art*-MoMA, de Nueva York. Exposición que busca reunir las expresiones de arte conceptual de la época. Meireles participa con *Inserciones en Círculos Ideológicos* (botellas de Coca-Cola y billetes intervenidos, *Árbol del Dinero*, *Introducción a una Nueva y El Sermón de la Montaña: Fiat Lux*.

Tres años más permanece en los Estados Unidos. Después de regresar a Brasil (1973) experimenta con trabajos escenográficos en teatro y cine. En 1974 termina la primera versión del trabajo *Mallas de la Libertad*. En 1975 forma parte de los directivos de la revista de arte *Malasartes* y realiza la instalación *EurekaBlindhotland*, en la que investiga propiedades sensoriales no visuales de los objetos que utiliza. En la segunda mitad de la década de 1970 realiza *La Diferencia entre un Círculo y una Esfera Es el Peso, Estuche de Geometría y Secadores*. (Ver anexo 1 y 4)

---

<sup>86</sup> Javier Hontoria, *Sin seducción no hay arte*, entrevista, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/24732/Cildo\\_Meireles](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24732/Cildo_Meireles), acceso 8 de febrero de 2010.

En los primeros años de la década de 1980 se concentra en sus instalaciones y esculturas, como en *Volátil*, *Camilla*, *Gris* y *Para Pedro*. En 1987 realiza *Misión/Misiones*, en el Teatro Nacional de Brasilia.

A partir de 1989 adquiere mayor expansión y reconocimiento mundial, lo cual da lugar a su participación en diversas exposiciones individuales retrospectivas de 1995 a 2001, su trayectoria artística llama la atención de los jurados y comienza a ganar premios importantes, como el Premio Príncipe Claus de Holanda (1999) y Premio Velázquez (2008). Entre otras exposiciones, destacan: la Bienal de Sao Paulo, la Bienal de Johannesburgo, o la Documenta IX de Kassel., IVAM de Valencia, en el Reina Sofía, el MACBA de Barcelona, el TATE Museum de Londres y el MUAC de México.

### 3.1.1 El Brasil de Meireles

*Brasil ha estado siempre en una posición singular frente a América del Sur porque tenemos históricamente tres barreras muy fuertes: los Andes, la selva y la lengua.*

Cildo Meireles

Al igual que en algunos otros países latinoamericanos, la modernidad arribó a Brasil como una copia calca de la cultura europea y en 1826 se fundó en Río de Janeiro la Academia Imperial de *Belas Artes* de corte neoclásico, muy de moda en el viejo continente. Años después la importación de materias primas y productos agrícolas a las fuerzas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial, el país tuvo un rápido auge económico, época a la que se le nombró “los años del desarrollo”. Como símbolo de este crecimiento comenzó la construcción de la utópica ciudad de Brasilia que emulaba el modelo de vida estadounidense.

La bonanza monetaria permitió también el desarrollo cultural mediante la creación de centros como la Fundación del *Museu de Arte* de *São Paulo* y de su *Escola de Artes*; los museos de arte contemporáneo de *São Paulo* y *Río de Janeiro* así como la creación de la Bienal de Sao Paulo de 1951. Éstos fueron una de los primeros en América Latina considerando que instituciones equivalentes (Museos de arte Moderno que exponían arte contemporáneo) se inauguraron en Buenos Aires en 1956; el de Bogotá en 1962; y el de México en 1964.

Por ese entonces el arte concreto comenzó a dominar en los circuitos artísticos brasileños, el cual se oponía al “naturalismo y a la figuración hedonista”. En 1959 este movimiento nació su contraparte con la primera Exposición de Arte Neoconcreto, donde Ferreira Gullar publicó su *Manifiesto Neoconcreto*, el cual rompía con las bases concretas entre las cuales se criticaron la racionalidad excesiva y la supresión emocional. La propuesta de estos nuevos artistas sugería la armonización de las experiencias sensoriales e intelectuales. Desenmascararon al objeto artístico mediante el rechazo de la pintura tradicional en caballete y la escultura fija y sin movimiento. Propusieron diversos experimentos cromáticos y dinámicos bajo la influencia de la

psicología (*Gestalt*, lo subliminal, etc.). Algunos de los artistas representativos del neoconcretismo son: Almícar de Castro, Alusio Carrão, Franz Weissmann, Helio Oiticica Lygia Clark, Lygia Pape y Willys de Castro. El mismo Meireles habla acerca de los neoconcretistas como propulsores de la experimentación: “[...]Creo que también es abrir el campo de arte a otros sentidos, que no lo puramente visual. Esto es una característica muy fuerte de la producción brasileña desde fines de los años 50 con Ligya Clark y Hélio Oiticica.”<sup>87</sup>

Los franceses tuvieron una renovación cinematográfica con la *Nouvelle Vague*, y los brasileños en plena instauración del régimen militar vivieron el *Cinema novo*, en la música el *bossa nova*, en el teatro las agrupaciones *Opinião*, *Ipanema* y *Arena*. Estas manifestaciones artísticas fueron una contrapropaganda rizomática con relación en la represión social por parte de la milicia en el poder.

Para Meireles, este clima generó un impacto profundo que se filtró en sus obras: “La realidad política del momento fue decisiva. Yo siempre digo que mayo del 68 empezó en Brasil el 23 de marzo con la muerte de un estudiante, y esto fue el desencadenante de un delicado clima de confrontación que nos afectó a todos muchísimo.”<sup>88</sup>

De hecho ese estudiante se llamó Edson Luis, y fue muerto a raíz de un enfrentamiento con la policía. Esto ocasionó una protesta social conocida como “La marcha de los cien mil”. Más tarde Brasil vivió un *pop-art* donde lo popular, la idea de lo “tropical” se ironizaba al máximo, en conjunto con las manifestaciones artísticas contestatarias. A través de recortes de *cómics*, se exponía la violencia de las ciudades y la cultura de masas brasileña.

A mediados de los años setenta, se llevaron a cabo acciones de descentralización de la cultura, a través de la creación de centros de arte en diferentes partes del país, lo que tuvo como consecuencia la experimentación y expansión de los circuitos artísticos, a través de una vinculación muy fuerte con la sociedad.

El arte conceptual comenzó a manifestarse en espacios abiertos, así como de arte postal. Es en este periodo en el nombre de Cildo Meireles comienza a hacer resonancia en las exposiciones de arte. Entre sus contemporáneos están: Rafael França, Ivens Machado, Regina Vater, Barrio de Souza, Arturo Alippo, Regina Silverira y Julio Plaza, entre otros.

Hasta 1985 se logró instaurar un gobierno civil, con el cual vino una refrescante ola de apertura artística. En Río de Janeiro, tuvo lugar la exposición *Como vai você, geração 80* (como está usted, generación 80), la cual dio muestras de la diversidad existente entre los artistas, convirtiéndose un espacio de dialogo intergeneracional. Dentro del circuito del arte internacional la voz de los artistas brasileños se escucha alto. Y es que la reflexión de los artistas de este país es tan única como el contexto en el que se desarrollan sus obras. En lugar de la consolidación de un arte de matices modernizadores, en Brasil éste ha tomado un rumbo diferente. Apunta García Canclini:

---

<sup>87</sup> Sonia Sierra, “Para Meireles, las artes plásticas son el Todo”, *El Universal*, entrevista, México, 27 de diciembre de 2009, p. 21.

<sup>88</sup> Javier Hontoria, *Sin seducción no hay arte*, entrevista, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/24732/Cildo\\_Meireles](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24732/Cildo_Meireles), acceso 8 de febrero de 2010.

Habría que entender la sinuosa modernidad latinoamericana repensando los modernismos como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores. El problema no reside en que nuestros países hayan cumplido mal y tarde un modelo de modernización que en Europa se habría realizado impecable.<sup>89</sup>

En lugar de ello, se observa que no existen afanes imitativos con respecto a lo hecho en Europa o Estados Unidos, sino una apropiación de la realidad a través del discurso artístico. Actualmente se existe una fuerte vocación ecléctica propia y *sui generis* de los exponentes del arte contemporáneo de Brasil en un tiempo de tendencias universalizadoras.

El arte en Brasil avanza a pesar de las trabas económicas y políticas. Cildo Meireles se expresa con humor acerca de la condición actual del arte en su país:

Está muy bien, francamente bien. Las nuevas generaciones trabajan en escenarios variadísimos pero el contexto es de una precariedad asombrosa. Es cierto que las autoridades destinan su dinero y sus esfuerzos a cuestiones de mayor impacto, mediático y económico, pero muchas veces en Brasil tenemos la sensación de que los políticos no saben qué hacer con nosotros.<sup>90</sup>

### 3.2 Aplicación del modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo

*Hay sobre el pasivo ver un ver activo que  
interpreta viendo y ve interpretando,  
un ver que es mirar.*

Ortega y Gasset

Los sentidos de la percepción son los receptores físicos que comunican a nuestro cuerpo con el exterior. Ya McLuhan dijo que las tecnologías de comunicación no son más que extensiones de nuestro sistema nervioso y de los sentidos de la percepción.

La comunicación, desde cualquier perspectiva está impregnada de vida y movimiento, y es en este sentido que el público espectador de arte contemporáneo busca las sentir y compartir experiencias, vivencia, interacción para comprender, la comunicación.

A partir del artista postimpresionista Paul Cézanne, la presencia del sentido táctil en el arte se intensificó:

Hace ya más de un siglo que los artistas están intentando hacer frente al reto de la era eléctrica asignando al sentido del tacto el papel de un sistema nervioso que unifique a todos los demás sentidos[...] la gente ha ido entendiendo más y más que el sentido del tacto es necesario para la

---

<sup>89</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 80.

<sup>90</sup> Javier Hontoria, *Sin seducción no hay arte*, entrevista, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/24732/Cildo\\_Meireles](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24732/Cildo_Meireles), acceso 8 de febrero de 2010.

existencia integral[...] al extender y separar las funciones de nuestro ser físico, nuestras tecnologías mecánicas nos han llevado al borde de un estado de desintegración al ponernos fuera de contacto con nosotros mismos.<sup>91</sup>

Como muchas cosas en la vida, a ser receptor también se aprende. No es posible elaborar un mensaje sin antes haber experimentado la recepción:

En el desarrollo evolutivo de las especies no puede incorporarse una pauta de tele-interacción (ya sea mediante señales acústicas, químicas o de cualquier orden) si estructuralmente el organismo vivo no se encuentra dotado de la capacidad discriminadora de estímulos acústicos o químicos, etc. Para poder ser “emisores” de la comunicación, es necesario e imprescindible poder ser primero “receptores” de información.<sup>92</sup>

Nuestros ojos se han acostumbrado al ritmo de la televisión, cuya velocidad en promedio no va más allá de los seis o siete segundos de duración por toma, esto en programas (series, telenovelas, etc.) y de dos a tres en anuncios comerciales. En el arte contemporáneo, específicamente en las instalaciones existe una dinámica diferente. La obra **está, se muestra, se expone** y no **pasa o se transmite** (se dice “lo pasaron/transmitieron en la tele”). La obra de arte está abierta al espectador, siempre y cuando éste se exponga a la experiencia. Más allá de las limitaciones temporales a las que el arte está condicionada —horarios y fechas planeadas por museo— el lector de arte puede acceder a ella, siendo **él mismo** quien decide cuanto tiempo dedica a captar la obra.

El arte conceptual, por ejemplo exige tiempo para su asimilación. Hay que involucrarse, leer, relacionar lingüísticamente y pensar más que sentir. Pero hay artistas que al crear toman en consideración el tiempo del público. Ese es el caso de Cildo Meireles:

No es que sea malo ser verbal, pero por lo regular los textos escritos por artistas son muy aburridos, y hubo un momento en que para visitar una exposición de arte conceptual, tenías que pasar mucho tiempo leyendo la explicación. Y yo creo que en ese momento el arte se reducía y perdía una característica importante, que es el respeto al tiempo del espectador. Si te gusta, pasas bastante tiempo frente a la obra, si no simplemente pasan dos, tres segundos y a lo otro. Hubo un momento en que yo estaba cargado de bla, bla, bla, mucho texto. Más o menos a partir de los años setenta me empecé a despojar de todas esas palabras. Las inserciones en circuitos ideológicos son un ejemplo de ello.<sup>93</sup>

Las ciudades son lugares de soledad en medio de multitud. El discurso de “acortar distancias” a través de las tecnologías de comunicación resulta en una paradoja con el distanciamiento entre las personas. Eduardo Subirats lo expone así: “Se revela esta **perspectiva de aislamiento** y cristalización de un núcleo intelectual puro y formalmente vacío de la persona en el contemporáneo sistema de comunicación electrónica. Televisión, telecomando, teletienda, teleacción, teleeducación [...] son figuras de un distanciamiento, y hasta de una “**angustia de contacto**”, todavía más intensos en la personalidad neurótica de nuestro tiempo.”<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, p. 96.

<sup>92</sup> José Luis Piñuel y Carlos Lozano, *Ensayo general sobre la comunicación*, p. 65.

<sup>96</sup> Mónica Zempoalteca, entrevista a Cildo Meireles en el MUAC, enero 2010.

<sup>97</sup> Eduardo Subirats, *Linterna mágica*, p. 208.

Meireles no es indiferente ante esta realidad y plantea diversas experiencias multisensoriales en su trabajo artístico. Provoca el contacto y parece entender el arte desde un sentido primigenio de la estética; sentir, percibir. Como seres humanos, necesitamos de la experiencia vital de los procesos para entender. Por algo Aristóteles decía “olvido lo que oigo, recuerdo lo que veo y aprendo lo que hago”. Lo táctil en Meireles no se limita a la exploración con las manos —principales canales perceptivos del sentido del tacto— sino también con toda la piel. Las piernas y los pies reciben la obra y participan de sensaciones en obras como *Através y Volátil*; la densidad y el sentido del peso en la obra *Eureka/Blindhotland*; los brazos, el torso y el rostro en *Fontes*.

### 3.2.1 Todos somos receptores

En las siguientes páginas se presenta la aplicación del modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo en torno a la obra del artista Cildo Meireles y su exposición en el MUAC —la cual se llevó a cabo de julio del 2009 a enero de 2010—. Para la aplicación del modelo se formarán grupos de elementos (módulos) de dos, tres y hasta cuatro elementos, a modo de ejemplo con una serie de combinaciones, con el fin de estudiar la recepción e interacción que existe entre ellos. Cabe mencionar que los elementos y la combinación seleccionada son sólo una muestra de cómo puede percibirse el movimiento comunicacional en el terreno artístico contemporáneo. El modelo es flexible, en cuanto a que acepta la incorporación de nuevos nódulos, y también de novedosas formas de combinación, entendiendo a la comunicación como un sistema vivo que se expande, se repara, se reproduce, y se cambia a sí mismo a través del tiempo.

### 3.2.2 Artista-obra

*El artista se encuentra siempre dedicado a escribir una historia detallada del futuro, debido a que es la única persona que conoce la naturaleza del presente.*

Wyndhan Lewis

La palabra receptor es de origen latina y se deriva de *recipere*; recibir. Este verbo está formado del prefijo *re-*, que indica repetición, y el verbo *capere*; capturar. Es decir que el receptor es alguien que capta algo que ya fue recibido antes. Esto tiene mucho sentido al momento de hablar de la experiencia estética porque el primer receptor en el sistema es el propio artista. Por decirlo de alguna manera, los elementos de la realidad están en el aire y el creador artístico —que ha afinado sus sentidos y fortalecido su habilidad en la conexión de ideas y sensaciones— capta y estudia, pesa, mezcla, diluye, estira, une, destila, experimenta y prueba los materiales que atravesados por subjetividades deriva en una propuesta artística.

Freud, por ejemplo estudió con detalle la obra de Leonardo Da Vinci y una de sus conclusiones fue que “el arte libera al artista de sus fantasías y le permite domesticar sus fantasmas. Es una especie de sucedáneo de la cura psicoanalítica[...] el artista procede como los niños en el juego. La obra de arte le sirve para organizar y dar



sentido a sus experiencias sobre la base de un material simbólico reelaborado."<sup>95</sup> El mismo proceso de configuración de la obra, resulta curativo, catártico para el artista.

El artista no es más que el primer receptor. Partiendo de la idea del arte como una recreación, una re-producción de la vida, el artista es aquel que se torna en primer testigo a partir de un nuevo punto de perspectiva donde nadie más había estado o bien nadie más había expresado.

De lo creado por el artista, ¿cuánto de ello es hecho por y para los otros y cuanto para el propio artista? Hay diversas respuestas que van de las expresivas y totalitarias (del tipo "creo arte porque necesito expresarme"), a la social ("el arte puede cambiar al mundo"). Lo que se evidencia en la mayor parte de los artistas es una transformación de su ser con cada obra realizada y a la vez se observan reacciones en los receptores externos: los otros. Néstor García lo entiende como una tensión y lo ejemplifica, específicamente con los performanceros "Los artistas oscilan entre la creación para sí mismos y el espectáculo: a menudo, esa tensión es la base de la seducción artística."<sup>96</sup>

La expresión no es el nacimiento de proceso comunicativo en el arte. Es sólo la exteriorización de un proceso de transformación interno, que parte de la inmersión del artista en su lugar y tiempo. "Para ser artista hay que captar y transformar la experiencia en recuerdo, el recuerdo en expresión, la materia en forma".<sup>97</sup>

Los artistas son necesarios para la sociedad porque al ver a través de su mirada se comprende y se percibe lo complejo, lo trascendente y lo simple en apariencia. Al igual que los chamanes, ellos actúan como *médiums* que sirven de enlace entre mundos y perspectivas.

En la joven sociedad de clases el papel del brujo era ejercido conjuntamente por el artista y el sacerdote, a los que se unieron más tarde el médico, el científico y el filósofo. El brujo en la primitiva sociedad tribal era, en el sentido más profundo, un representante, un servidor de la colectividad. [...] el artista sigue siéndolo.<sup>98</sup>

El artista se sabe un transformador. La vocación, se revela por lo general, a una edad temprana y busca su voz y la conexión con fuerzas ancestrales, con esa necesidad primigenia de expresión. Meireles lo sintió así: "Empecé a dibujar a causa de esa exposición de Dakar, por la elegancia y la fuerza de las máscaras de las culturas africanas. Yo quería cambiar de ideas, pero mi voz estaba muy mezclada con otras cosas, expresionistas, figurativas."<sup>99</sup>

Cuando la idea llega y es identificada como semilla de una obra de arte, hay artistas que comienzan a trabajarla a través de diversos intentos de plasmarla en el soporte

---

<sup>95</sup> Estela Campo y Martí Peran, *Teoría del arte*, p. 180.

<sup>96</sup> Néstor García, *op.cit.*, p. 47.

<sup>97</sup> Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, p. 8.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>102</sup> Sonia Sierra, "Para Meireles, las artes plásticas son el Todo", entrevista, *El Universal*, 27 de diciembre de 2009, p. 21.

<sup>103</sup> *Idem*.

<sup>104</sup> Brett Guy et al., *Cildo Meireles*, p. 90.

que intuye adecuado. Hay quienes hablan de inspiración pura, otros de puro trabajo. Meireles, prefiere ser un observador especializado de la vida cotidiana y hacer brotar el arte a partir de ello: “Empiezo los trabajos con una cosa familiar para a partir de ahí derivar.”<sup>100</sup>

Una vez que comienza el proceso creativo, el artista se adentra en una exploración laberíntica y de caminos que se bifurcan como los senderos de Borges:

Es mucho lo que de mí reconozco en esta obra. Es más o menos la forma en la que me sorprende cuando razono, porque se bifurca de continuo, y esa bifurcación genera otra que a su vez genera otra. Por eso, a menudo me encuentro muy lejos de donde empezó todo. Es decir, el razonamiento incrementa la distancia de ese punto de partida. Lo cual puede ser buena cosa, aunque también puede suponer cierto retraso.<sup>101</sup>

La imagen que se tiene del artista, el estereotipo romántico se destiñe frente a la realidad, no corresponde con Meireles ni con muchos otros artistas contemporáneos. “Ya no es el estudiante pobre en su buhardilla, que frecuenta las tabernas junto con sus amigos y arruina su salud y a su familia [...] Van Gogh, el maldito, el exilado de la sociedad, fija el paradigma, se lleva todos los votos.”<sup>102</sup> Así mismo, más allá del esnobismo que permea en algunos artistas, las condiciones del trabajo de la creación artística son diferentes a otras profesiones en varios sentidos.

Las condiciones físicas como el taller o estudio varían mucho dependiendo de la técnica o soporte con el que trabajan, así que no existe un estándar de lugar de trabajo del artista. Aunque hay quien trabaja con asistentes, en el momento de la creación, el artista se encuentra sólo.

Al respecto Meireles dice: “Soy individualista. Mecánicamente para ejecutar una cosa necesito a otros, pero cuando se trata de crear una idea necesito estar solo. De preferencia en las hamacas. La gente no cree que cuando uno está en las hamacas está trabajando, y siempre posibilita los *lightnings*.” Esto último coincide con el pensamiento de Gabriel García Márquez acerca de la creación literaria. En alguna ocasión recuerdo haber leído una entrevista en la que García Márquez decía que un escritor, aunque estuviera al sol tirado en una hamaca boca a abajo, probablemente estaría trabajando como un burro.

Asegura el autor Ernst Fischer que el arte es el camino que sigue el individuo para retornar a la colectividad. Y es dentro de esta sociedad que el artista tiene licencia para actuar “locamente” y decir verdades librándose de ser encerrado en un manicomio. Pero esta locura debe comunicarse a través del mismo código de la sociedad, profundo, superficial o intuitivo, pero captable por el otro. En este código radica el puente de comunicación entre el mundo social y el del artista. Freud afirma lo siguiente:

Cada artista tiene su estilo, así como cada soñante tiene su propia gramática. Pero si hasta aquí figuran las similitudes, Freud también subraya diferencias: el arte necesita comunicar, y por lo tanto objetiva los contenidos del sueño. [...]Freud subrayará repetidamente como en su

---

<sup>105</sup> Anne Cauquelin, *El arte contemporáneo*, p. 34.

contacto con Dalí, que el proceso consciente de elaboración de la obra de arte según un código objetivo que la hace comunicable, la separa del sueño y del delirio.<sup>103</sup>

Las obras de arte no son más que miradas, puntos de partida nuevos. Desde otro punto de vista, es una forma reveladora en que podemos entender y entendernos. El comunicólogo Herbert Mead habla de reflexibilidad, que es cuando una persona dialoga consigo mismo a partir de los diferentes puntos de vista de los otros. La dinámica de esta dialéctica conlleva un acto de co-creación del individuo. “Esta capacidad de entrar en los puntos de vista de otros es la que permite vivir en relativa armonía en las sociedades complejas.”<sup>104</sup>

El proceso de creación artística surge de una epifanía interior, transmutación silenciosa en el ser del artista. En esta etapa sólo interesa la experiencia íntima y por lo general, en cuanto más se sumerge el creador en la exploración del mar de subjetividad, más auténtica será su obra, esto claro, si sabe después salir a la superficie y expresar en un lenguaje común lo que percibió en las profundidades.

El proceso de expresión se puede entender a través de los estudios de Piaget. Los usos del lenguaje atraviesan por dos etapas: La ‘egocéntrica’ es la primera etapa, donde el niño no intenta comunicarse con el otro, no presta atención más que a sí mismo, “habla sólo”. La mayor parte de la conversación de un preescolar se encuentra en esta etapa.

Alrededor de los 7 u 8 años, el lenguaje de los niños se exterioriza con fines comunicativos, aunque con residuos permanentes de la etapa egocéntrica: “El habla interiorizada del adulto representa su ‘pensamiento para sí’ [...] cuando desaparece el habla egocéntrica no es que se atrofie simplemente, sino que ‘permanece oculta’, es decir se convierte en lenguaje interiorizado.”<sup>105</sup>

El habla interiorizada está hecha más de significados que de palabras. Es este el territorio del cual surgen las impresiones cuya transformación —no traducción— a través de un código articulado derivarán en obras de arte. El lenguaje se encuentra dividido en su expresión, es lineal y sucesivo, en contraste con el pensamiento que es global, completo y simultáneo. Al exteriorizar, debemos fragmentar, repartir, alinear para comunicar; sin embargo el arte de Meireles, se manifiesta de forma tal que parece perderse poco de la intensa riqueza, simultánea y pura del pensamiento interior oculto.

Wittgenstein habla del lenguaje como un poder institucionalizado puesto que sólo se puede decir algo si uno ha podido aprender a dominar el lenguaje. En el caso del arte contemporáneo el lenguaje implica el hecho de saber que una caja de zapatos es una caja de zapatos, pero también es algo más, que las cosas pueden ser “curvadas por los ojos” —como propone Meireles—; la comprensión de este lenguaje involucra también el conocimiento del ser humano, la expectativa o acuerdo tácito de que la obra tiene un sentido, el estar abierto al tiempo y carácter de la obra.

---

<sup>103</sup> Estela Campo y Martí Peran, *Teoría del arte*, p. 180.

<sup>104</sup> Judith Lazar, *La ciencia de la comunicación*, p. 12.

<sup>105</sup> Lev Vigotsky, *Pensamiento y lenguaje*, p. 34.

### 3.2.3 Público- artista-museo

Cada obra de arte tiene requerimientos especiales dentro de una exposición. El arte contemporáneo se ha caracterizado por una constante búsqueda de nuevas superficies y de experimentación con los espacios. Con la incursión de nuevas técnicas como la instalación, el espacio mismo se ha incorporado como elemento principal de la obra. Este es el caso de algunos artistas minimalistas, por mencionar un ejemplo. Las galerías, salas de exposición, la calle, centros culturales y museos son los espacios de exposición pública del arte contemporáneo, siendo el más icónico de estos el museo.

La institución del museo como proyecto modernizador surge del concepto y la idea general de lo que denominamos democracia; de la intención de apertura y acceso a la cultura como derecho del ciudadano. La UNESCO, define al museo como "una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público y que realiza investigaciones sobre los testimonios materiales del hombre y de su entorno, los adquiere, los conserva, los comunica y, en particular, los expone con fines de estudio, educación y recreo".<sup>106</sup> Sin embargo, como herencia de este afán modernizador, en algunos museos se prioriza la didáctica por encima de la experiencia perceptual. Asumiéndose el museo como emisor del mensaje educativo oficial a un receptor concebido como *tabula rasa*:

Hay un componente autoritario cuando se quiere que las interpretaciones de los receptores coincidan enteramente con el sentido propuesto por el emisor. Democracia es pluralidad cultural, polisemia interpretativa. Una hermenéutica o una política que cierra la relación de sentido entre artistas y público es empíricamente irrealizable y conceptualmente dogmática.<sup>107</sup>

El desconocimiento del público espectador por parte del museo disminuye la posibilidad de una buena comunicación. Hace falta estudiar con mayor profundidad la comunicación, y propuestas de modelos para su aplicación en museos, existe un grande vacío acerca del tratamiento de este tema: "La mayoría de los medios de comunicación de masas tiene ahora numerosos estudios sobre los métodos, pero en los museos sólo está empezando. Se necesitan estudios y publicaciones sobre nuevos métodos de comunicación en museos."<sup>108</sup>

El museo es receptor de obras de arte, interpretaciones y visitas del público pero la retroalimentación de sus mensajes encuentra importancia en la autoconsciencia del trabajo de la institución. "De poco sirve aprobar los presupuestos de una exposición si no se incluyen formas para medir su importancia y éxito."<sup>109</sup> El museo también tiene entre sus facultades la de otorgar mayor legitimidad al artista que expone.

Aún los museos que se asumen como de arte contemporáneo "no toman riesgos". Previa investigación se eligen obras de artistas que ya se encuentran incorporados al circuito artístico mundial o que han expuesto previamente en otras instituciones de renombre. "Es importante, para los museos, ser competitivos, tanto para acrecentar

---

<sup>106</sup> Museos , [http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL\\_ID=35032&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35032&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) ,acceso el 29 de febrero de 2010.

<sup>107</sup> Néstor García Canclini, *op.cit.*, p. 148.

<sup>111</sup> Roser Calaf *et al.*, *Museos de arte y educación*, p. 149.

<sup>109</sup> Eileen Hooper, *Los museos y sus visitantes*, p. 77.

su potencial económico, guardando una parte de las obras del mercado internacional, como para asegurar su credibilidad frente a otras instancias en el mundo y frente al público, presentando obras reconocidas por la red y a través de ella." <sup>110</sup>

Las prácticas del arte contemporáneo, muchas de ellas, cuestionan al objeto artístico como fetiche: *performances*, *happening*, instalaciones, arte-acción, *land art*, etc. Por medio de ocupaciones espaciales y acciones efímeras plantean un reto a la obra como objeto, como materia de valor durable. Dentro de la resignificación espacial, el *land art* supone un buen ejemplo de intervención en el canal comunicativo entre los individuos y el espacio público, como es el caso del *Land Art*.

Walter de Maria materializó en 1977 una obra llamada *Campo de relámpagos* en una zona desértica de Nuevo México. Clavó 400 postes de acero inoxidable, de aproximadamente seis metros de altura en una basta extensión. En la época de tormentas los postes atraen la fuerza de los rayos hacia ellos. La recepción estética de este acto de llamamiento, dialógico de las fuerzas celestes, terrestres y el hombre, resalta la poesía latente al contacto con la naturaleza, sensación que sería difícil sentir en el interior de un museo (como institución y como espacio físico).

Y es que la postura crítica de los artistas contemporáneos no es gratuita. Los museos tienen esa aura de custodios de lo santificado, lo intocable, lo enigmático, más que de facilitadores o espacios de comunicación.

La mayoría de la población no visita los museos de arte[...] dan por supuesto que los museos están llenos de sagradas reliquias que se refieren a un misterio que los excluye: el misterio de la riqueza incalculable. En otras palabras, creen que esas obras maestras originales pertenecen a la reserva de los ricos (tanto material como espiritualmente). <sup>111</sup>

Las notas de periódicos acerca de millonarias subastas, el hermetismo en los circuitos de entendidos en arte, los continuos regañíos de los vigilantes de las salas, las cámaras, la temperatura baja y el silencio reverencial de algunas salas (que aunque necesarios para la conservación de algunas obras, no deja de generar una atmósfera intimidante) son elementos que no ayudan mucho al acercamiento de parte del público en general. Recuerdo que una vez leí en el libro *Los museos y sus visitantes* de Eilean Hooper que un señor confesó que los museos francamente lo intimidaban, porque siente que limitan y los guardias de las salas lo "hacen a uno sentirse sospechoso".

Dice Bartolomeu Marí que "El arte, como el museo, no le dice a nadie lo que tiene que hacer."<sup>112</sup> A veces no es así. En la obra *Eureka/Blindhotland* expuesta en el MUAC, pude observar que los usuarios no tenían suficiente libertad de interactuar con las esferas de la instalación, pues al momento de que alguien jugaba con ellas con más entusiasmo que los demás espectadores, inmediatamente los guardias lo censuraban. Esta pieza definitivamente no puede comprenderse sin el sentido del tacto, ya que habla de la percepción del peso de los objetos, de su densidad diversa; cuestiona nuestros sentidos. En el catálogo de la exposición, se habla de la obra de la siguiente

---

<sup>110</sup> Anne Cauquelin, *El arte contemporáneo*, p. 50.

<sup>114</sup> John Berger, *Modos de ver*, p. 23.

<sup>115</sup> Núria Navarro, Bartolomeu Marí: "En arte no se da gato por liebre", entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=541308&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=541308&idseccio_PK=1006), acceso 5 de septiembre de 2008.

forma: “Eureka/Blindhotland sigue siendo performativa y dinámica. Todo el que entre en la instalación tiene la oportunidad de afectarla y modificarla[...] connota una asociación con el público, sugiere el espíritu y el dinamismo de la vida cotidiana.”<sup>113</sup>

Los ritmos y tiempos son diferentes de un museo se viven de forma diferente al resto de las actividades. A él se entra a una especie de burbuja o domo que aísla del bullicio exterior. En un estudio realizado en Europa, Pierre Bourdieu se dio cuenta de que la percepción del museo en general, era de un recinto sagrado, algo similar a una iglesia.

El contexto que acompaña originalmente a la obra, se ve desnaturalizado por la intervención del museo, convirtiéndose éste en un creador intermediario. El acomodo de las piezas de una exposición, la elaboración de las fichas informativas, el material educativo, la investigación, la vigilancia, la arquitectura del lugar, todo ello son también parte temporal de la obra artística. La institución museística no debería limitarse a ser conservadores de bienes artísticos, sino facilitadores para el encuentro de subjetividades.

El museo tiene la oportunidad de ocupar un papel unilateral de emisor, o bien es posible que se muestre con mayor apertura al diálogo, a la co-creación. Assumpta Bases, profesora y curadora, afirma que “Las exposiciones no son diccionarios, sino interpretaciones; son un medio de comunicación y pueden anestesiar al público o crear conciencia crítica.”<sup>114</sup>

A pesar de las circunstancias que pueden reducir el margen de libertad, el espectador es el que en mayor medida decide la administración de su tiempo en la visita al museo. “Es un lugar para aprender y disfrutar. Nadie impone un tiempo. Proporciona una experiencia basada en la lentitud. Y es como cuando ves una buena película: lo más poderoso es lo que te provoca luego.”<sup>115</sup>

Al respecto, Meireles piensa así de los museos: “Yo pertenezco a una generación que desconfiaba de los museos, pero con el tiempo me he dado cuenta de que son el lugar ideal para conservar las piezas y para que las vea el público.”<sup>116</sup> Después de todo el espacio museístico es un espacio especializado en donde existe la voluntad tácita de crear la mejor atmósfera propicia para el espectador.

En el Brasil de los convulsos años sesenta y setenta, gran parte de los artistas encontraron en los museos espacios públicos para “ocupar”. La modernidad, que no acaba de llegar en Latinoamérica, estableció espacios culturales que los jóvenes artistas reducen, reciclan rehúsan a su favor. Para Meireles las instituciones culturales fueron importantes desde el inicio de su carrera artística, ya que en una sala de exposiciones encontró una inspiración vital de iniciación. “Fue en 63, después de ver

---

<sup>113</sup> Brett Guy et al., *Cildo Meireles*, p. 118.

<sup>117</sup> Roser Calaf et al., *Museos de arte y educación*, p. 149.

<sup>115</sup> Núria Navarro, *Bartomeu Mari: "En arte no se da gato por liebre"*, entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=541308&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=541308&idseccio_PK=1006), acceso 5 de septiembre de 2008.

<sup>116</sup> Núria Navarro, *Cildo Meireles: "El arte es una inutilidad necesaria"*, entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=590771&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=590771&idseccio_PK=1006), acceso 27 de febrero de 2009.

una exposición muy importante en mi vida, las máscaras de la colección de la Universidad de Dakar, Senegal, que llegó a Brasilia, cuando empecé a trabajar y trabajar y ya no paré.”<sup>117</sup>

Los materiales simbólicos de las obras expuestas están ahí, en condición estática, a disposición del público espectador que los capta y re-crea de maneras diversas, algunas veces inimaginadas para los museos y para los artistas:

El arte es un campo de lectura, y por más lograda que sea la idea comunicada por el artista, en la pieza se registran, en cada caso, los significados de quien le da lectura. El arte de nuestros días tienen un argumento fascinante: “el sustrato de una obra de arte contemporáneo está en la elaboración colectiva de sentido”, su especificidad es la producción de relaciones intersubjetivas, no de objetos.<sup>118</sup>

Algunos artistas se complacen en saber de interpretaciones diversas del público espectador respecto a sus obras, este es el caso de Meireles, quien dice: “Me gustaría que la gente fuera mucho más lejos que el propósito inicial de la obra.”<sup>119</sup> Se realizó un sondeo en el interior del MUAC durante la última semana de la exposición (Véase el anexo 3) acerca de la exposición de Cildo Meireles en el museo y los resultados apuntaron a que la obra más gustada (*Fuentes*) no fue precisamente la que mayor impacto tuvo en la memoria de los visitantes (*Desvío al rojo* fue la más recordada). En una entrevista Meireles contó una anécdota muy ilustrativa de las inesperadas intervenciones del público:

Es una obra (*Misiones. Cómo construir catedrales*), hecha con 2000 huesos, 800 hostias y unas 800 000 monedas. Tras la inauguración en Brasilia, la pieza debía viajar ocho meses hasta llegar a Porto Alegre. Llamé al comisario para expresarle mi preocupación por las monedas. Al llegar a Porto Alegre, una máquina contó las monedas y ¡había más! Fue toda una lección de generosidad del público.<sup>120</sup>

A pesar de que puede darse una comunicación interna o íntima, que es cuando uno se comunica con uno mismo; por ejemplo: “El olor de esta lonchera me recuerda mi infancia”, la comunicación tiene una esencia social.

El más subjetivista de los artistas labora en nombre de la sociedad. Con la simple descripción de sentimientos, de relaciones y de condiciones que nadie ha descrito antes que él, los canaliza de su “yo” aparentemente aislado a un “nosotros”; y este “nosotros” puede observarse incluso en el caso de artistas de un subjetivismo extremo.”<sup>121</sup>

El artista crea una obra de arte porque ésta no ha sido comunicada al otro nunca antes.

El yo del creador artístico se pierde en el tiempo haciendo que sea emisor y receptor de sí mismo. Éste parece ser el caso de Meireles, de quien hay algunas obras que tienen fechas distintas, lo que hace pensar en la continua revelación que el propio artista tiene de sus obras a lo largo del tiempo.

---

<sup>117</sup> Sonia Sierra, *Para Meireles, las artes plásticas son el Todo*, entrevista, *El Universal*, 27 de diciembre de 2009, p. 21.

<sup>118</sup> Umberto Eco, *Arte contemporáneo mexicano*, p. 39.

<sup>119</sup> Núria Navarro, Cildo Meireles: “El arte es una inutilidad necesaria”, entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=590771&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=590771&idseccio_PK=1006), acceso 27 de febrero de 2009.

<sup>120</sup> Núria Navarro, *Loc.cit.*

<sup>124</sup> Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, p. 53.

Hay piezas de las que esperas mucho pero cuando la expones al final, parece como si faltara algo. Hay obras en las que demoras 30 años para hacerla y después te quedas pensando y te das cuenta de otras cosas acerca de la pieza. Eso me pasó con *Fuentes*, yo creía que la conocía bien, pero después comencé a notar el sentimiento de aislamiento, de soledad, cuando se llega al centro esta sensación es muy fuerte.<sup>122</sup>

El arte es del y para el ser humano. "Todo verdadero artista, quizá sin conciencia y sin deliberación expresará anhelos de cambio social, de justicia, en la medida en que está expresando la verdadera dimensión del hombre",<sup>123</sup> es decir que el mensaje de la obra no está limitado por su contenido, sino que también la forma manifestada en lo simbólico es mensaje. Con algunas obras de Meireles acontece que el contenido en sí no es explícito, pero las formas elegidas refieren, a nivel simbólico, a una crítica, un cuestionamiento de lo político y social.

En el arte contemporáneo se precisa de habilidades como la capacidad de codificar y decodificar información simbólica compleja, saber establecer múltiples interrelaciones posibles, capacidad de diferenciación táctil, visual y auditiva, entre otras. Ante ello, surge la pregunta, ¿qué tipo de espectador tiene el arte en México, cuando hay una separación tan grande entre la educación formal y el arte contemporáneo? La educación artística convencional va muchos pasos atrás de la realidad en el arte actual. A la pregunta "¿cuál es su opinión, su percepción acerca del arte contemporáneo?" éstas son algunas de las respuestas por parte del público espectador:

- "Es complejo, a veces no le entiendo" (Profesor de 59 años).
- "Refleja un aspecto de la sociedad que de otra manera el hombre no puede conocer" (Estudiante, 19 años).
- "Es muy bueno pero también llega a tener algunas desventajas, al ser en ocasiones algo subjetivo y que no está más abierto al público" (Estudiante, 18 años).
- "Rompe en algunas cuestiones estéticas. Cobra gran riqueza y belleza en su contexto, su significado" (Estudiante, 25 años).
- "A veces es difícil entender lo que el autor representa, pero una vez que le tomas sentido, te atrapa" (Estudiante, 15 años).
- "Es bueno para aprender" (Estudiante, 11 años).
- "Nos ayuda a ver las cosas no como simples objetos. A una taza de café se le pueden dar diferentes usos" (Estudiante, 24 años).
- "Me gusta que sea un arte con mucho significado e interacción" (Estudiante, 17 años).
- "Estimulante para los sentidos, el intelecto y el alma" (Vendedora, 45 años).

---

<sup>122</sup> Mónica Zempoalteca, entrevista a Cildo Meireles en el MUAC, enero de 2010.

<sup>123</sup> Juan José Barreiro, *Arte y sociedad*, p. 61.



-“En ocasiones no tiene sentido y en otras se logran conceptos muy fuertes e interesantes, es difícil de apreciar” (Diseñadora, 31 años).

-“Qué es muy importante su interacción con el público, lo cual lo hace más interesante, dinámico, entendible y divertido” (Estudiante, 21 años).

-“Es complicado, se necesita un amplio bagaje cultural para entender gran parte de las obras” (Estudiante, 27 años).

Las respuestas de estos espectadores muestran que existe interés en el arte contemporáneo, se percibe su valor y trascendencia pero hay también una angustia por “no entender” o por lo subjetivo y hermético que puede ser. Dice Sánchez Vázquez lo siguiente:

Percibir estéticamente el cuadro es no hacer del acto perceptivo un medio o instrumento, sino un fin. Es estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible; o más exactamente de un entramado de líneas, colores y contrastes en el que se lee un significado. Por ello, la actividad del sujeto en la situación estética es esencialmente perceptiva.<sup>124</sup>

Lo cual me hace pensar, más que la educación artística básica entendida como hasta ahora se ha hecho, se precisa del acercamiento a los procesos creativos como los de recepción a través de menos palabras y mayor involucramiento a través de cada uno de los sentidos de percepción.

La educación tradicional de memorización de datos sigue prevaleciendo en las aulas de educación básica del país. No hay una exposición directa de los niños a la experiencia artística, puesto que ello implicaría, en cierto momento el desplazamiento de la razón para poder acceder a la región de las no-palabras. Pero los cimientos de la formación escolástica liberal y occidental están fuertemente relacionados con una idea muy limitada del uso de la razón.

Ante este panorama se han elaborado alternativas concretas y sencillas, entre ellas está un modelo de cuatro puntos que Housen propone para “el desarrollo de las capacidades cognitivas a través de las artes visuales:

- Alentar a mirar
- Concienciar el ver
- Pensar lo visto
- Articular las reacciones.<sup>125</sup>

Dichas estrategias que pueden sonar muy básicas son las que la educación formal deja de lado. Cabe mencionar que el desarrollo de estas habilidades es benéfico y aplicable para cualquier otra área de conocimiento de los alumnos.

---

<sup>124</sup> Adolfo Sánchez, *Invitación a la estética*, p. 134.

<sup>125</sup> Calaf Roser et al., *Museos de arte y educación*, p. 68.

Ahora que tampoco el público espectador tiene obligación de “entender” las dimensiones absolutas de una obra artística. Bordieu refiere que “una obra de arte sólo tiene interés y significado para quienes poseen un “capital cultural” y son capaces de interpretar los códigos en los que está cifrada la obra”.<sup>126</sup> Sin embargo la incompreensión de algunos de los aspectos técnicos o históricos no es impedimento alguno para dialogar con la pieza artística, captar el movimiento interno a partir de la interacción artística entre el espectador y la obra; es decir, somos seres emocionales (*emoción* viene del latín *emotio*, *-ōnis* que significa impulso que induce la acción, algo que mueve). Al respecto Fernando Zamora afirma lo siguiente:

Las imágenes visuales no contienen mensajes verbales, sino que **son enunciados visuales** (si entendemos esto) no nos sentiremos obligados a que nuestra mirada desemboque en una serie de formulaciones discursivas “bien pensadas” y “bien fundamentadas”. Sólo el crítico profesional o el teórico de la imagen tienen esa obligación. Casi siempre, nosotros podemos disfrutar con la contemplación de una obra visual sin el remordimiento de conciencia de que no sabemos explicarla o de que no podemos explicar nuestra propia experiencia estética. Lo mismo sucede cuando disfrutamos de una pieza de Mozart sin saber nada de teoría musical.<sup>127</sup>

En todo caso, lo que la obra solicita al espectador es su apertura, disposición y mayor involucramiento para que la comunicación artística sea enriquecedora.

Los residuos de la formación didáctica clásica en cuanto a la “apreciación” del arte no permanecen de la misma forma en todos los individuos y esto se puede notar a través del uso que se hace de las cédulas y textos desplegados de las salas de museos: “Aquellos que los leen, eligen la información que les proporciona el sentido general del texto[...] de modo que lo puedan integrar en sus propias experiencias[...] los visitantes más seguros de sí, lo están sobre el tema y el contexto de los textos; cuanto más familiarizadas estén con la estructura sintáctica utilizada, menos necesitarán leer.”<sup>128</sup>

Otra forma de abordar el arte (a cualquier edad) es por medio del juego. Una actitud lúdica implica la exploración, experimentación, el disfrute, la descarga emocional, la valentía, etc.; factores todos ellos importantes para el arte. Meireles que lo sabe, propone, inventa en sus obras el nombre y las reglas de un juego nuevo. El espectador decide si acepta participar y en que grado. Dice Meireles: “Mi obra aspira a una condición de densidad, gran sencillez, franqueza, de apertura de lenguaje e interacción”<sup>129</sup> De esta manera el público receptor se define como aquel que termina la obra propuesta por el artista-creador.

---

<sup>126</sup> Pierre Bordieu, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, p.73.

<sup>127</sup> Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, p. 78.

<sup>128</sup> Eileen Hooper, *Los museos y sus visitantes*, p. 185.

<sup>129</sup> Victor Zamudio-Taylor, *Cildo Meireles: Historia y estrategias conceptuales*, entrevista, Carpeta Cildo Meireles, ejemplar 1, tomo 1, MUAC, 2009.

### 3.2.4 Museo- obra -público

La indiferencia es también una respuesta. Al recorrer una exposición de arte el receptor elige con cuales obras interactuar, decidiendo a cuales de éstas dedicará más de su tiempo y exploración, asumiendo su derecho a ignorar lo que no sea de su interés. Aceptar, rechazar o ignorar son acciones que implican por sí mismas una respuesta activa al mensaje de la obra.

Una vez que se elige (lector viene del latín *legere*, que significa escoger) la obra frente a la cual interactuar, el proceso de comunicación se desencadena, variando según la habilidad de comunicación intuitiva del artista, el contexto en que se encuentra la obra, e incluso el estado de ánimo del espectador. No basta el simple interés en una pieza, la calidad de la experiencia depende de la activación de la misma por parte de su lector. Los autores Piñuel y Lozano han destacado el papel del espectador como activador del mensaje: “Sólo algunas de las estimulaciones sensoriales susceptibles de ser discriminadas por un organismo vivo podrán convertirse en señales, mientras que otras seguirán siendo estímulos pero no señales. La condición para que un estímulo sensorial se convierta en un esquema de interacción.”<sup>130</sup> Tan importante es la presencia del receptor que hasta la obra más mediocre puede transformarse en algo interesante al atravesar por su mirada. “la visión es una experiencia. [...] son las personas las que ven, no sus ojos. Las cámaras fotográficas y los globos de los ojos son ciegos”.<sup>131</sup> Para que el sujeto se forme una imagen completa del cuadro o el objeto en cuestión, debe fijar sucesivamente la vista en diversos puntos o zonas que para él sean relevantes y significativos. Entonces la imagen global del cuadro es resultado de una acción de búsqueda y exploración realizada por el observador. Ello explica que podamos decir “Vi el *Guernica*”, “Vi la *Victoria de Samotracia*”, “vi una película”, etc.; y no que digamos haber visto un amasijo inconexo de datos visuales. Así, la visión global es más bien el resultado de una compleja actividad, y no una recepción pasiva:

La famosa proposición de Duchamp: “es el espectador quien hace el cuadro” ha de tomarse al pie de la letra. No hace referencia, como suele creerse, a alguna metafísica de la mirada, a un idealismo del sujeto preceptor, sino que corresponde a una ley bien conocida en la cibernética, que las teorías de la comunicación retoman: el observador forma parte del sistema que observa.”<sup>132</sup>

El arte es un medio frío. McLuhan usa los criterios de variación del calor, aplicados a los medios de comunicación. “Cálido” sirve para denominar aquellos medios donde la participación y la atención requerida del espectador es relativamente baja (radio, cine), son “fríos” los medios que piden una alta participación y atención, donde es poco lo que se da y mucho lo que el público tiene que completar (un manuscrito, televisión, teléfono). Debido a la exigencia del arte contemporáneo para con sus espectadores, es preciso conocer cómo y cuáles son sus percepciones.

Por otro lado, Fernando Zamora propone en *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, tres tipos de percepción, que aunque están enfocadas a lo visual son útiles a los propósitos de la presente investigación al extender su descripción a la percepción de los demás sentidos:

---

<sup>130</sup> José Luis Piñuel y Carlos Lozano, *Ensayo general sobre la comunicación*, p. 65.

<sup>131</sup> Fernando Zamora, *op cit.*, p. 254.

<sup>132</sup> Anne Cauquelin, *El arte contemporáneo*, p. 73.

- La visión: es anterior a la mirada y en ese sentido se puede sostener la existencia de una visión no cargada de interpretaciones. La visión hunde sus raíces en la presencia, en sensaciones que se reciben y cuyo significado se desconoce.
- La mirada: implica la capacidad de **hacer** interpretaciones y **proyectar** nuestras intenciones sobre aquello que miramos. Se ubica en la esfera de la representación.
- Contemplación: se trata de una visión mística o extática. Se ha despojado de las cargas interpretativas, de los intereses y de las intenciones inherentes al mirar. Es una visión que en algunos casos ha abandonado toda visualidad. Es cuando se ve con los ojos del alma, se cierran los ojos para contemplar con mayor intensidad.

A partir de los tipos de percepción visual propuestos por Zamora, del sondeo hecho en el MUAC y de la observación indirecta de los espectadores, cabe mencionar que la mayoría de los espectadores **manifestaron** una tendencia a pertenecer al tipo de percepción de visión. Seguidos éstos por aquellos que interpretaban la obra, siendo la del grupo de contemplación desconocida.

Es necesario mencionar dos factores: el primero es la dificultad en la percepción de la contemplación desde la perspectiva del otro. Dicho éxtasis en ocasiones se mantiene en el ámbito de lo íntimo sin manifestar algún signo corporal, o bien puede suceder días después de la exposición a la experiencia estética. Lo segundo, es la imposibilidad o dificultad de traducir en el lenguaje de las palabras, de manera nítida y totalmente fiel una experiencia estética de contemplación.

A pesar de ello —basándome en la actitud corporal, en las expresiones y en el sondeo— puedo inferir que las obras *Volátil*, *Desvío al rojo*, *A través* y *Fuentes* motivaron a los espectadores del MUAC a la contemplación más que a la interpretación. Surge una comunicación poética. Quizás porque estas obras apelan más a los instintos y a un sentido interior más que a una explicación clara y racional. Dice Meireles:

si un objeto tiene una carga poética suficiente para ser considerado un objeto de arte debería ser comprendido por cualquier persona, aunque no dispusiera de información. Me interesa esa seducción del no especialista. Por eso intento hacer cosas que tengan ese grado de comunicación, de inmediatez.<sup>133</sup>

El tipo de percepción de visión puede expresarse a través del gusto. Y éste puede estar motivado por estereotipos o por la novedad o impacto del concepto artístico. De entrada no hay un cuestionamiento acerca de la validez artística de la obra. Se acepta que es una obra de arte debido a que está validada por una institución con autoridad en el tema. En el sondeo realizado al interior del MUAC, la obra *Desvío al rojo* fue la que los espectadores recordaban más, seguida por un empate entre *Fuentes* y *Babel*, y en tercer lugar *Volátil*. Es curioso que a la pregunta “De esta exposición, ¿qué obra le agradó más?”, la respuesta más frecuente fue *Fuentes*, en segundo lugar *A través*, y en un empate *Desvío al rojo* y *Babel*, ocuparon el tercer lugar de preferencia. Según estos

<sup>133</sup> Nuria Enguita, Cildo Meireles, p. 30.

resultados, no necesariamente nos gusta todo lo que recordamos, ni lo que generó un impacto en nuestra memoria va a ser de nuestro gusto.

Otro nivel más profundo es el de la interpretación el cual se encuentra dentro del terreno de la representación. Robinsy y Csikszentmihalyi señalan algunos de los conocimientos requeridos para la interpretación especializada: “algunos de éstos, son la capacidad de respuesta afectiva, el conocimiento de la época, de la cultura, y del artista, así como de las técnicas y escuelas de arte y la facultad de establecer comunicación con la obra y su contenido”.<sup>134</sup> Competencias que indican una comprensión de la obra y su contexto, y cuyo poseedor se encuentra en los territorios de la hermenéutica. Como dice Zamora “toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar”.<sup>135</sup>

Un espectador puede tener una experiencia estética estando frente a un cuadro de Pollock, sin saber lo que significa el *drop painting*, ni del expresionismo abstracto, ni de la guerra fría. Sin embargo, indudablemente será mucho más enriquecedora y lúcida la experiencia de su mirada con el conocimiento de esta información. Algo similar sucede con el público que conoce los procesos a través de los cuales se desarrollan los medios de comunicación.

Respecto al acto de contemplación, Isaías Garde describe con detalle la sensación vivida en este tipo de experiencias:

Sólo cuando el sujeto se pierde, cuando se mueve a la deriva de la experiencias pragmáticas que hace en los esquemas habituales de espacio y tiempo, se ve afectado por el choque de lo súbito, ve cumplida “la añoranza de verdadera presencia” (Octavio Paz) y, perdido de sí, se sume en el instante: pérdida de los límites individuales, de la fusión de la naturaleza amorfa, tanto dentro del individuo como fuera.<sup>136</sup>

Como se vio en el capítulo anterior, las primeras teorías de la comunicación surgieron a partir de la cibernética, eran lineales y servían muy bien para entender la dinámica de las máquinas, pero como los antropólogos estadounidenses Bateson, Birdwhistell y Hall argumentan, dicha teoría funciona para las máquinas pero no para los humanos.

Pongamos como ejemplo lo que pasa en la comunicación artística. El artista expresa y percibe a un tiempo. Es emisor debido en parte a que es un gran receptor que decodifica y transforma la cultura de su sociedad, de su tiempo; con dicho material crea algo nuevo, y lo incorpora al tránsito cultural. A. Moles denomina a este tipo de mensajes como culturamas. La interacción artística puede causar un hondo efecto en los individuos. Esto se puede notar a través de la modificación de sus paradigmas perceptivos, de su re-acción, que puede derivar en acciones concretas en su vida, gracias al involucramiento y al poder de lo simbólico:

Tal palabra (interactividad) implica necesariamente que la persona sea “activa” en la obra frente a la que se sitúa, es decir, que tenga posibilidad de intervenir en ella de uno u otro modo y adecuarla, variarla e incluso transformarla, por tanto, debemos desechar el concepto habitual

---

<sup>134</sup> Robinsy y Csikszentmihalyi citados en Eileen Hooper, *Los museos y sus visitantes*, p. 205.

<sup>135</sup> Fernando Zamora, *op.cit.*, p. 262.

<sup>136</sup> Isaías Garde, *Entrada a la posmodernidad. Nietzsche como plataforma giratoria*, <http://bibliotecaignorria.blogspot.com/2007/03/habermas-entrada-en-la-posmodernidad.html>, acceso 9 de julio de 2009.

de exposición interactiva como la que tiene una serie de botones, en el mejor de los casos unos teclados de computadora, donde el sujeto selecciona simples opciones y cuya manipulación real es nula.<sup>137</sup>

En la obra *Para ser curvada con los ojos* Meireles evidencia la necesidad de participación del espectador en el arte contemporáneo. Al grado de que sin la complicidad las barras seguirían desiguales, una curva y la otra recta. Se le pide al público que “flexibilice” su mente, su percepción y sus ideas acerca de cómo son las cosas. Esta invitación del artista es muestra de la trascendencia de un punto de vista focalizado en la obra de arte —perspectiva clásica de la modernidad— para referir la atención al espectador-lector como parte fundamental del proceso creador. Cada recepción-acción es una nueva obra de arte efímera, especial y única.

Dice G. Sartori en *Homo videns* : “La imagen es pura y simple representación visual. La imagen se ve y eso es suficiente; y para verla basta con poseer el sentido de la vista, basta con no ser ciegos. La imagen no se ve en chino, árabe o inglés; como ya he dicho, se ve y es suficiente.”<sup>138</sup> Pero la imagen necesita algo más que unos ojos, en el sentido físico, requiere de alguien que “sepa leerla”, una mirada que le otorgue sentido.

El arte contemporáneo es incontrolable en el sentido de su naturaleza polisémica. Para captar todas sus riquezas y dimensiones lo ideal es percibir la obra directamente. Sólo frente a ella se puede aprehender verdaderamente en sus aspectos espaciales, tridimensionales (y en algunas ocasiones), táctiles, olfativos y hasta gustativos. La educación artística tradicional o las nociones nebulosas acerca del arte a través de libros solamente, se encuentran lejanas a una experiencia completa. Freeman Tilden dice que interpretación es una “especie de educación optativa, superior en ciertos aspectos a la recibida en el aula, ya que se enfrenta al objeto en sí”.<sup>139</sup> De ahí se justifica con suficiencia la existencia de espacios para el arte como lo son los museos. El MUAC nace a partir de una intención de organizar, mantener y difundir la colección del Programa de Adquisición de Obra de Arte Contemporáneo, creado en 1972. Se ha estado completando la colección desde el 2004, con material de las últimas cuatro décadas de arte a través de compras o donaciones.

Inaugurado el 26 de noviembre de 2008 se localiza en el Centro Cultural de Ciudad Universitaria en la Ciudad de México. En la página *web* de la institución se resalta la voluntad de “hacer del visitante el protagonista del acontecer museal.” El MuAC se encuentra a caballo entre el tipo moderno y el postmuseo. El primero se caracteriza por su postura expositiva y difusora, abierta a todo público, organizando conferencias, visitas guiadas y talleres. En el postmuseo la principal preocupación va por lo social y lo interpretativo a través de discursos alternativos. Algo muy característico de este tipo de museos es que se trata de un espacio donde sus visitantes son co-constructores del conocimiento artístico.

Lo anterior se puede observar en espacios como el EECS (El Espacio Experimental de Construcción de Sentido), el cual consiste en una sala con diversas áreas para el esparcimiento, la proyección de videos, la consulta de información referente a

---

<sup>137</sup> Juan Carlos Rico, *¿Por qué no vienen a los museos?*, p. 86.

<sup>138</sup> Giovanni Sartori, *Homo videns*, p. 35.

<sup>139</sup> Calaf Roser *et al.*, *op.cit.*, p. 43.

exposiciones actuales y pasadas y espacio y equipo para mesas de debate y pequeñas conferencias y pláticas de un tono informal que ellos llaman conversatorios. Una sección muy interesante de este lugar es un pizarrón de corcho donde cualquier espectador puede usar papeles de recados para escribir su sentir y pensar respecto al arte, al museo y a las obras que allí se exhiben. Docenas de *post-it* adheridos desordenadamente se acumulan en esta superficie. Recopilé algunas de las impresiones escritas de estos espectadores las cuales se pueden (véase anexo 2).

El arquitecto mexicano Teodoro González de León fue el encargado de construir el edificio del MUAC; de diseño vanguardista, amplios espacios —de suma importancia este aspecto, teniendo en cuenta la experimentación del mismo en el arte contemporáneo, por ejemplo en las instalaciones—, predominancia del color gris y amplias entradas de luz gracias a los grandes ventanales presentes en el museo. Una diseñadora de 31 años comentó: “la obra arquitectónica es increíble, parece de otro país, me encantó”.



Diferentes perspectivas del MuAC. Foto: Holinka Escudero, <http://holinkaescudero.com/blog/tag/muac/>, acceso 15 de mayo de 2010.

El ambiente de la construcción arquitectónica, en su conjunto da la impresión de una sofisticada neutralidad. “Es un museo increíble, importante y ¡muy frío!”, es la opinión de un editor de fotografía de 30 años que visitó el museo. En las instalaciones del MuAC hay un diálogo integrativo con la naturaleza del entorno —las piedras volcánicas y la fauna de la región— y desde mi punto de vista uno de los mayores méritos del espacio está en la ubicación discontinua, no lineal de las salas, situación que no agrada a muchas personas porque “se confunde” o “se pierde”. Un estudiante de 22 años comentó: “me agrada el recinto, aunque al pasar de un sala a la otra resulta **complicado** y a veces **me pierdo** y no sé en que sala continua la exposición.” El temor a perderse no se limita al espacio físico. Otro estudiante de 21 años mencionó: “me gustaría que hubieran más personas que pudieran **explicarte** las piezas e instalaciones”. A pesar de que los museos y los almacenes son de naturaleza diferente, Eilean Hooper en su libro *Los museos y sus visitantes* escribe: “En cada planta del museo debe haber indicaciones sobre lo que se puede contemplar. Esto es comparable a visitar unos grandes almacenes: a no ser que sepa lo que contienen, empezará a

vagar por su interior y pronto se sentirá cansado y aburrido.”<sup>140</sup> Sin embargo otras personas se sienten a gusto con la libertad de “perdersé” en una y otra sala. El perfil del museo tiene que ver directamente con el arte contemporáneo, el cuál se encuentra en transición, en búsqueda, aspectos resonantes con el diseño del edificio.

Como todos los espacios, éste es transformado y revitalizado por sus visitantes. Los domingos, por ejemplo el ambiente es más informal, asisten más espectadores, sobre todo familias y amigos. Los niños sonorizan las salas, les otorgan mucho movimiento. Con frecuencia se escuchan expresiones o comentarios del estilo: “¿Qué es esto?” “No entiendo”. “Wow!” “Eso, ¿qué es?” “No toques”. “¿Ay, a poco eso es arte?” “Mmmnnnn....”

Quizá debido a la exploración de la dimensión espacial de Meireles, un espectador de la exposición se preguntó: “¿Será arquitecto este artista?” Para Meireles los espacios adquieren connotaciones físicas, geométricas, históricas, psicológicas, topológicas y antropológicas. “Fuimos a vivir a las primeras casas del plan piloto, en 1958. Era un mundo alucinante para un niño. Convivía con tractores y grúas. Jugaba a fútbol en el gran lago Paranoá que estaban construyendo. Las casas estaban abiertas. Luego se fueron cerrando. Brasil se llenó de barotes. De eso habla un poco mi obra *A través*.”

<sup>141</sup>Dadas las grandes dimensiones de algunas de las instalaciones de este artista, el MUAC tuvo la capacidad espacial para albergar dichas obras, entre las que se encuentran *Desvío al rojo*, *Cruz del sur*, *Eureka/Blindhotland*, *Babel*, y la mencionada *A través*.

Respecto a la relación entre el espectador y las obras de arte, esta puede ser cercana o distante dependiendo de lo que Abraham Moles llama redundancia del flujo de originalidad:

El mensaje tiene que poseer, al nivel en que sitúa nuestra atención, una redundancia tal que el flujo de originalidad que propone sea de esa cuantía, para poder aprehenderlo y comprenderlo perfectamente. Si esta redundancia es muy inferior, la información, la originalidad es entonces demasiado grande y el intelecto del receptor “renuncia” a captarlo y se dirige eventualmente hacia niveles más accesibles. Si al contrario, esa redundancia es muy superior (información muy débil) el intelecto se desinteresa de un mensaje tan trivial y se dirige, eventualmente, a otro nivel más “interesante”.<sup>142</sup>

Aún captando la obra, cada comprensión es diferente con relación a otros espectadores y consigo mismo en diferentes tiempos.

La creación física, no es en sí artística cuando está, como diría Heidegger, como “materia formada”. La obra es un dato material hasta que llega alguien y percibe la obra, transformándola en información perceptiva. Desde la captación física por parte de los ojos, los nervios, etc. No es tan importante el objeto sino el proceso creativo y la recepción estética, sea esta interpretativa o contemplativa. Sin ninguno de estos elementos, el objeto artístico no existe.

---

<sup>140</sup> Eilean Hooper, *op.cit.*, p. 128.

<sup>141</sup> Núria Navarro, *Cildo Meireles: “El arte es una inutilidad necesaria”*, entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=590771&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=590771&idseccio_PK=1006), acceso 27 de febrero de 2009.

<sup>142</sup> Abraham Moles, *Teoría de la información y percepción estética*, p. 265.



El arte no se limita a la racionalización. Entre los asistentes a galerías o museos no necesariamente están ahí “para hacer la tarea”, o por “obligación cultural”. Aunque existe un placer derivado del ejercicio de interpretación o entendimiento, hay quien va “de paseo”, por esparcimiento o distracción. Según el sondeo hecho para saber la razón por la cuál los visitantes asistían al museo, con opciones a elegir y se obtuvieron los siguientes resultados:

1º porque me gusta
2º porque disfruto contemplar el arte contemporáneo*
3º de paseo
4º para aprender
5º para encontrarme con algo inesperado
6º otras (me invitó mi hijo adolescente, por recomendación, me lo inculcaron)

\*el sentido de contemplar fue entendido por los espectadores como “percibir”.

Vemos que predominan las causas que tienden al disfrute, a la actividad de ocio y esparcimiento, seguida por la intención de aprender, menos personas seleccionaron la opción de lo inesperado y en último lugar otras causas las cuales mencionan como determinante la influencia de algún otro en su visita al museo. También existía la opción “para hacer la tarea” que no fue marcada por nadie.

Resulta anacrónico y falso entender el arte con solemnidad y afectación en un contexto que nos muestra que el arte y sobre todo el contemporáneo se rebela contra las formas clásicas de creación y de recepción. J.B.Nash clasifica el tiempo libre según su uso, en una pirámide en donde el “valor recreativo” más bajo lo ocupan los actos contra la sociedad en forma de crímenes y delincuencia — aunque Thomas de Quincey considera que del asesinato considerado como una de las Bellas Artes—, y el más alto por medio de la participación creativa, están los hacedores de modelo, es decir los creadores, los artistas entre ellos. No es raro que las personas elijan la percepción placentera, por encima del entendimiento o del aprendizaje.

Las nuevas formas del arte contemporáneo invitan al juego, al cuestionamiento de nuestra percepción, sin tener un objetivo didáctico. En todo caso, el aprendizaje sería consecuencia. En el ocio hay dos aspectos muy importantes a tomar en cuenta: la libertad y el placer obtenido. Cuando se vive verdaderamente el ocio, la experiencia resulta significativa y entonces hay un aprendizaje que quizá no sea medible, por lo integral y profundo que puede llegar a ser.

Como se expuso en el capítulo primero, (véase cuadro 1) entre las características de la posmodernidad está el pensamiento plural y caótico, la multiplicidad de discursos, donde se encuentran presentes las micronarrativas frente a los grandes relatos oficiales. A la par de los tiempos posmodernos en varias disciplinas, entre ellas la Comunicación, se ha entendido la importancia de otros sentimientos y percepciones antes marginadas o poco aceptadas a partir del paradigma del receptor.

En la tradición iluminista y racional que ha prevalecido en nuestra cultura, las emociones, las vivencias, el placer, han sido rechazados como cualidades humanas “inferiores”, al lado de

otras virtualmente valiosas y nobles como el conocimiento, la inteligencia y la valentía. La investigación de la recepción revaloriza la emoción y el placer como sentimientos legítimos.<sup>143</sup>

### 3.2.5 Críticos -artista-público-medios de comunicación

Dice Sánchez Vázquez que la tarea del crítico consiste en “penetrar en la estructura de cada obra y tender un puente entre ella y el espectador que facilite a éste el acceso a su organización interna, al principio único que la rige y, de este modo, mostrar sus valores estéticos.”<sup>144</sup>. ¿Es necesario estar en el mismo “nivel” del artista-genio para acceder a una obra? ¿La obra y los espectadores contemporáneos necesitan de las mediaciones (críticos, museos, etcétera)?

Los museos son instituciones que aunque se denominan a sí mismos museo de arte contemporáneo, siguen insertos en la línea de lo moderno. Concibiendo al público como la suma de individuos receptores que orientar, que estimular, que educar, más que como co-creadores. También están algunos artistas que piensan como Baudelaire: “El público es, en relación al genio, un reloj que se atrasa”. Tampoco se niega la importancia del papel de los museos y especialistas del arte pues son en este caso, son ellos los que en muchos casos ponen el reloj del público a la hora del reloj del genio.

Según la definición de la Real Academia de la Lengua Española, espectador es aquel que mira con atención un objeto, entonces el crítico sería un observador especializado que emite sus opiniones según como valora y aprecia el arte. René Berger sostiene que hay tres actos decisivos en los cuales interviene el crítico:

- |  |
|--|
| 1º el que sostiene la obra en tanto que obra de arte o la rechaza: es el problema de la existencia estética,                     |
| 2º que establece la relación de la obra con las demás obras: es el problema del valor,   |
| 3º que destaca, a la luz de esa relación, la aportación de la obra, a su alcance: es el problema del significado. <sup>145</sup> |

La aceptación o negación de cualquier obra como arte, nos introduce al espacio de la filosofía y nos aleja de la experiencia contemplativa que está más allá de discusiones binarias de carácter ontológico. “El fin del arte consiste en la toma de conciencia de la verdadera naturaleza filosófica del arte: es decir, el arte se convierte en filosofía — como Hegel afirmaba que debía— en el momento en que sólo una decisión intelectual puede determinar qué es arte y qué no es arte.”<sup>146</sup> El artista no emite nunca un grito al vacío. Siempre hay respuesta, aunque esta sea sólo el eco de su expresión. Pero, después de todo, son los críticos y especialistas del arte los que legitiman tarde o temprano quien pasa a la historia del arte y quien no. Meireles, tiene muy buena aceptación dentro de este circuito. Por ejemplo, en una entrevista hecha a Bartolomeu

<sup>143</sup> Ileana Medina, *Los estudios sobre comunicación masiva en América Latina*, <http://www.comminit.com/es/node/149942>, acceso el 24 de diciembre de 2009.

<sup>144</sup> Adolfo Sánchez, *Invitación a la estética*, p. 29.

<sup>145</sup> René Berger, *Arte y comunicación*, p. 49.

<sup>146</sup> Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, p. 137.

Marí, director del MACBA, declaró lo siguiente ante la pregunta de la reportera Núria Navarro:

- ¿Cuáles son los nombres que debo dejar caer en una cena de exquisitos?
- Podría dejar caer los de Cildo Meireles y John Baldessari. [...] Son fundamentales para entender lo que llamamos arte contemporáneo.<sup>147</sup>

El hecho de figurar entre las opiniones de los críticos depende en gran parte de los lugares donde un artista ha expuesto, la calidad de su obra (aunque no siempre y esto también es relativo), circunstancias ajenas al artista, si pertenece a un grupo o “ismo” —quizá esto se deba a que es más fácil para los críticos ubicar a los artistas por pertenencia a una corriente que individualmente—, un estilo identificable y suerte. A este respecto, Meireles siempre ha evitado los estilos: “Antiguamente se esperaba que un artista tuviese un estilo, y a decir verdad, creo que el estilo mata un poco al artista, porque estimula más bien la improductividad que la creatividad.”<sup>148</sup>

Los espectadores hacen de críticos también y sus opiniones se ven manifestadas en acciones. Hay obras de arte que de tal fuerza que la respuesta del espectador puede empujarlo a la creación misma, a un cambio de paradigma, de conducta o una pequeña iluminación en su interior. Como cuando en la obra *Como construir catedrales*, Meireles encontró más monedas con las que originalmente contaba la obra.

También se han dado casos de intervención radical de la obra, mediante la extinción o daño del objeto físico y simbólico, sin tener que llamarse Marcel Duchamp para hacerlo. Resultado de lo cual la obra adquiere aún mayor valor, especulación y fama:

El hecho de que el público se niegue a tomar en serio las obras de vanguardia, llegando incluso a destruirlas, indicaría que este no-público pretende permanecer fiel a su idea de una ética, basada en esencia en la conformidad con las normas, en las convenciones, en lo que debe representar un ‘bien cultural’ en el conjunto de los valores de consumo. [...]sin el público, no habría vanguardia, pues faltaría el objeto de una reiterada provocación.<sup>149</sup>

Uno de los vicios de la actual crítica profesional del arte es que se focaliza el sentido de la obra en el objeto en sí y no en su proceso. En este sentido es distante y fría, en comparación con las opiniones que el público se forma al “vivir” la obra. ¿Importa más el señalar el equívoco del artista en señalar la fecha incorrecta de un aparato radiofónico que la impresión de la obra en el crítico como espectador?

---

<sup>147</sup> Núria Navarro, *Bartomeu Marí: "En arte no se da gato por liebre"*, entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=541308&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=541308&idseccio_PK=1006), acceso 5 de septiembre de 2008.

<sup>148</sup> Hans-Michael Herzog, *Conversación con Cildo Meireles*, entrevista, Carpeta Cildo Meireles, ejemplar 1, tomo 1, MUAC acceso 9 de diciembre de 2009.

<sup>149</sup> Anne Cauquelin, *El arte contemporáneo*, p. 36.

Los espectadores de la exposición de Meireles en el MUAC se expresaron sincera y emotivamente. Las obras *A través*, *Fuentes* y *Volátil*, provocaron impresiones interesantes:

“Me gusta esta obra, me parece interesante ver a los demás pisando vidrios”.  
(Comunicólogo, 39 años)

“Estas dos obras (*A través* y *Volátil*) me enfrentaron a mis miedos.” (Profesor, 59 años)

“(Acercas de *Volátil*, las murallas, con el vidrio y el centro blando, siempre al final todo está bien, siempre ha estado y estará.” (Vendedora, 45 años)

“La instalación *Fontes* fue la pieza que más me agradó porque es la que mejor entendí, comprendí y sentí.” (Estudiante, 22 años)

A su vez, de cuando en cuando, hay artistas que enfrascados en las exploraciones ontológicas y lingüísticas se pierden, se alejan del espectador. Meireles, que en algún tiempo caminó estos laberintos, sabe de ello: “Creo que las artes plásticas no deberían perder su posibilidad intrínseca de relacionarse emocionalmente con el espectador. Esto es un logro. Por ejemplo, me parece que uno de los problemas del arte conceptual es que se ha vuelto muy verbal, muy frío”<sup>150</sup>

Sobre el misterio y la oscuridad de la creación Meireles menciona:

Quando se empieza una obra y te metes de lleno, lo haces por una razón muy oscura. Suelo decir que lo mejor de la creación artística es el primer momento, cuando se te ocurre la idea. [...] parto de una idea y trato de formalizarla. Esto no constituye un método, porque a veces me ocurre lo contrario. Suelo afirmar lo siguiente: cada trabajo tiene su propia biografía. Creo que existe aquel primer momento en que algo te atraviesa la mente y te olvidas donde está el comienzo, donde está el final, que color tiene. Vas tratando de acercarte, de materializarlo[...] y luego viene toda la parte molesta y aburrida de montar la exposición, de hablar de ella[...] pero creo que el arte, al menos para mí, comprende todas esas cosas. “siempre me ha interesado el papel que el arte ha desempeñado en mi vida y no lo contrario. [...] Siempre he tratado de no alejarme de eso, pues es lo que más me moviliza, me estimula[...] sobre todo el tener la libertad de hacerlo, mientras siga ardiendo esa llama de creatividad.”<sup>151</sup>

También se da el caso de que sea el propio artista el crítico, pero no de su propia obra, sino de los medios de comunicación. Con la obra *Inserciones*, Meireles decidió explorar las posibilidades del periódico como soporte artístico, pero al final no resultó muy convencido: “Un periódico, por ejemplo, tiene una amplia circulación, pero se trata de un circuito sujeto a un control centralizado[...] a una vigilancia, a la censura, al igual que la radio, la televisión o el correo y por eso dejó de interesarme en lo relativo a la obra[...] cualquier cosa que hiciera en el periódico sería automáticamente sometido a la misma censura. Eso limitaba gravemente la idea misma de la obra.”<sup>152</sup>

La idea de *Inserciones en circuitos ideológicos* es la descentralización de los medios de comunicación y su modificación a través de pequeñas intervenciones incorporadas a los sistemas establecidos. El artista interviene directamente en la realidad, más allá de

---

<sup>150</sup> Hans-Michael Herzog, *Conversación con Cildo Meireles*, entrevista, Carpeta Cildo Meireles, ejemplar 1, tomo 1, MUAC, diciembre de 2009.

<sup>151</sup> *Idem.*

<sup>152</sup> Brett Guy et al., *Cildo Meireles*, p. 60.

cuestionar las representaciones. Parece ser que la época y el lugar así lo requerían, pero Meireles realizó arte-acción sin caer en el proselitismo. Estos interesantes experimentos sociales nunca dejaron de ser artísticos a pesar de estar insertos en la vida común de un número desconocido de personas.

El artista brasileño identificó muy bien el proceso de comunicación específico del mecanismo industrial (Coca-cola) y socio-económico (billetes) y una vez reconocido lo evidencia mediante sus intervenciones. La ideología implícita en los elementos de circulación sirve a su vez al individuo que sabe mirar.

*Inserciones en circuitos ideológicos* tiene intertextualidad<sup>153</sup> con Duchamp y sus *ready-made*, sólo que de manera inversa, es decir Meireles utiliza el mismo medio del sistema industrial (en este caso botellas de refresco *Coca-Cola*) para comunicar un mensaje diferente. Es una especie de *feedback* contra-propagandístico. “Los *ready-made* de Duchamp consistían en tomar un producto industrial y sacralizarlo en un museo. Mi intención con las *Inserciones en circuitos ideológico* en 1970 partía de algo hecho a mano, lo convertía en único y lo ponía en circulación a escala industrial.”<sup>154</sup> El automatismo del proceso industrial de las botellas de Coca-Cola fue utilizado por el artista invirtiendo dicho proceso a su favor. Con la inserción de una opinión, una frase que toma las botellas retornables como medio (de cuyo transporte se ocupa la compañía transnacional) para comunicar una ideología contrapuesta a la difundida por la empresa. Se trata de un producto que normalmente transportaría ideología capitalista, toda una forma de vida y un líquido gaseoso y dulce transformado en arte no a través de su colocación en un museo, sino de la incorporación simbólica y subjetiva de un individuo, la cual se comunica, se expande, en la medida que el sistema de comercialización del producto lo permite.

Esto pone en evidencia que cada uno de nosotros tiene un gran poder de intervención comunicativa a nivel simbólica no sólo a través de botellas de refresco, sino en muchos otros niveles (institucional, burocracia, industrial, publicidad, etc.), donde quiera que haya una inercia mecánica, donde pueda insertarse nuestra propuesta creativa. La clave estaría primero en conocer e identificar la manera en que funciona este sistema y después intervenir sus puntos ciegos con contrainformación.

La percepción adquirida en el entorno tecnológico y mediático nos condiciona hasta en el arte y en la vida cotidiana. *Eureka/ Blindhotland* nos hace preguntarnos acerca de la autenticidad de nuestra percepción:

Los hábitos, estructuras o esquemas perceptivos con los que, en una sociedad dada, se organizan los datos sensibles, tienden a convertirse en normas o reglas rutinarias que empobrecen la capacidad de enriquecer con nuevos significados los datos sensibles. La percepción en la vida cotidiana tiende a repetirse en esquemas invariables y, por tanto, a automatizarse [...] así pues, en virtud de esta tendencia a la automatización, el objeto en la percepción ordinaria queda reducido a sus rasgos sensibles mínimos y a sus componentes significativos más pobres.”<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Entiéndase intertextualidad como un referente del autor hacia otra obra, como una alusión o eco en cuanto a contenido, forma o intención de la obra.

<sup>154</sup> Núria Navarro, *Cildo Meireles: "El arte es una inutilidad necesaria"*, entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=590771&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=590771&idseccio_PK=1006), acceso 27 de febrero de 2009.

<sup>155</sup> Adolfo Sánchez, *op.cit.*, p. 128.

### 3.2.6 Mercado del arte-obra-artista

Fue en el renacimiento que por primera vez alguien se colocó en el lugar del espectador y creo a partir de su mirada. Ahora nos suena obvio, pero antes del siglo XV, no existía la idea de perspectiva en la pintura. Antes de esta práctica, los íconos religiosos eran dibujados desde y para un punto de vista indefinido, para todos, es decir, para nadie en específico. Hay que tener en cuenta que fue en esa época cuando se pusieron en boga los mecenazgos, y que la mirada del que veía el cuadro era generalmente el que pagaba la obra y como tal, era importante pintar a partir de su punto de vista.

A través del tiempo, el mecenas se transformó en figuras diversas cuyo eje es el comercio y ganancia económica a través del arte, con lo que el artista parece encontrarse condicionado a mayor número de personas y de intereses:

El espacio intermedio entre el productor y el consumidor se puebla de una gran cantidad de figuras —desde el vendedor de arte hasta el encargado de galería, pasando por los críticos, los especuladores y coleccionistas[...] la visibilidad social del pintor depende de su compromiso, o falta de compromiso, con una vanguardia, con un movimiento, puesto que lo que se percibe es el grupo".<sup>156</sup>

El arte como negocio está expuesto a todo tipo de especulaciones, intercambios secretos de información y estrategias y alianzas de carácter internacional entre los grupos de poder económico. Las obras adquiridas desde esta perspectiva son recibidas como bienes materiales, inversiones, sin importar su valor artístico independiente de su valía económica.

Los agentes activos, por ejemplo, los grandes coleccionistas americanos, al saber que una galería líder se prepara para exponer a un pintor europeo, pueden procurarse, en el país de origen del artista, aprovechando de la tasa de cambio favorable, y a antes de que la exposición influya en el precio, obras que se revenderán entre ellos una vez que el costo se eleve.<sup>157</sup>

El territorio artístico no está exento de los efectos del capitalismo tardío. La reproducción y venta masiva de la imagen de una obra de arte en impresiones postales, posters, tazas, libros, tiene el efecto de resaltar el valor del original. Factores que una influencia indirecta en el gran negocio de la compra y venta de arte en casas de subasta y galerías. Incluso se habla acerca de la creación de un proceso de producción similar al de una fábrica. Donde el comprador se convierte en creador de información, de promoción de una corriente artística, una obra o de un artista, creando un clima favorecedor, para mas tarde redoblar sus ganancias.

“El productor, como hemos visto, produce a un artista —esto en los dos sentidos de la palabra “producir”: producir a alguien en la escena y de fabricar un objeto— no para venderlo a otro, es decir, a un público distinto, exterior a su propio dominio, sino para comprarlo él mismo y luego revenderlo a otros productores, y esto constituye un círculo interminable.”<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Anne Cauquelin, *op.cit.*, p. 37.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 56.

El arte tiene formas defensivas ante la agresividad del mercado neoliberal que ha encontrado una mina de oro en la especulación, compra y venta de los objetos artísticos en ocasiones como inversión más redituable y segura que la inversión bursátil. Los artistas mismos toman posturas críticas respecto a ello. Marcel Duchamp, por ejemplo, cayó en cuenta de la dinámica del mercado del arte y decidió ser el mismo su propio intermediario, conservador, encargado de galería o vendedor:

Duchamp conserva, notas, textos y objetos fotocopiados en sus valijas, sus famosas cajas envalijadas. Los acumula y los transporta consigo. Por otra parte, para completar el ciclo, se convierte en conservador del departamento del museo de Filadelfia que presenta las 45 obras de la colección Arensberg: sus propias obras. También es miembro de un jurado, de modo que desempeña dos papeles a la vez: el del artista que presenta su trabajo y el de miembro del jurado... que rechaza su *Fuente*.<sup>159</sup>

En 1969 Meireles profundizó en el absurdo, en las paradojas que existen en el mercado del arte, con una obra llamada *Árbol de dinero*: “apela a la historia del arte, al mercado de los objetos artísticos, al factor socioeconómico [...] el material con el que está hecha la obra es con el dinero mismo.”<sup>160</sup> El artista “vendió” dinero a un precio 20 veces más alto de su valor nominal puro. Es así como la obra muestra que el mercado del arte deposita su interés precisamente en el valor de lo simbólico y no en el valor físico. En el primer capítulo de este ensayo se esboza la historia y evolución del capital y que mejor que *Árbol de dinero* para entender el estado actual de los valores económicos y culturales.

Si se desea conocer y comprender lo que está aconteciendo en la actualidad, no hay más que saber leer, y esto no se limita a saber unir palabras, me refiero al hecho de saber encontrar el sentido más allá de la forma. El arte contemporáneo presenta una oportunidad de transformar nuestro horizonte perceptual y dicha habilidad deriva en la manera como articulamos nuestra visión del mundo. De ahí la importancia de involucrarnos con el arte de nuestro tiempo.

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>160</sup> Brett Guy *et al.*, *op. cit.*, p. 78.

# Conclusiones

A lo largo de la investigación encontré que la comunicación en el arte contemporáneo no es de carácter unilateral ni lineal, sino multilateral y redal. Todos somos receptores en algún momento y la recepción no es nunca un acto pasivo. A pesar de la jerarquía económica, social, política o educativa de las personas, la esencia del arte siempre está al alcance de aquel con disposición de búsqueda. La recepción de la obra no es su culminación ya que si lo fuese, el sistema sería cerrado. De los receptores depende la transformación de un mero artificio a una obra de arte y de ser creadores y emisores de mensajes artísticos.

Así mismo descubrí que los espectadores van en busca del arte contemporáneo ya sea por gusto, con fines de contemplación, o bien como una forma de dispersión y en menor medida con fines educativos. Como se observó en los resultados del sondeo, lo que se recuerda no necesariamente coincide con lo gustado. Una posible explicación es que algunas obras tienen un gran impacto inmediato, ya sea por su presentación, contenido o estado anímico —del receptor— en contraste con lo que sucede con la experiencia frente a otras obras en las cuales el sentido y asimilación suele darse en un tiempo ya posterior a la visita al museo.

En cuanto a los estudios acerca de la comunicación en el arte, los panoramas se bifurcan. El primero apunta hacia la reducida ocupación y atención por parte de los comunicólogos respecto a los procesos comunicativos en materia del arte. Las investigaciones realizadas hasta el momento, surgen de teóricos del arte como Ernst Fisher con *La necesidad del arte*; filósofos como Noël Carroll en *Una filosofía del arte de masas*), o bien desde la sociología, *Teoría de la información y percepción estética*, de Abraham Moles. La Comunicación está ofreciendo respuestas de ayer para preguntas de hoy. ¿Por qué se realizan múltiples aproximaciones desde otras áreas del conocimiento mientras en las ciencias de la comunicación se evidencia un gran vacío en el estudio de diversas formas de la comunicación?; no sólo en lo relativo al arte, sino en otras áreas, por ejemplo la comunicación entre animales, humanos y otras



especies, por mencionar alguna. Debido a esta situación de vacío académico en el campo de mi profesión, opté por aportar el modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo, es decir una perspectiva —una forma de mirar— la situación actual de la comunicación artística.

El otro panorama parte de la perspectiva posmoderna, acerca de la validez de la Comunicación, entendiéndola como disciplina del conocimiento. Esto implicaría la autoexaminación epistémica de la disciplina. En el tiempo donde existe una tendencia creciente a la hiperespecialización, surge también la vía de la interdisciplinariedad, la cual motiva el cuestionamiento de las artificiales fronteras entre las disciplinas humanas.

La comunicación en el arte tiene particularidades que requieren de la comprensión del contexto histórico, la condición anímica del espectador y del artista, el lenguaje de formas, texturas, colores, olores, sabores y del espacio físico de la exposición. Todos estos factores conforman una serie de relaciones particulares y complejas que se pueden estudiar a través de la creación de diversos modelos de carácter integral, plural y dinámico. Como se observa en la obra de Cildo Meireles, estas formas de interacción en el arte parecen incrementarse, la experimentación requiere de la apertura del espacio mental y temporal para el desarrollo y comprensión del mensaje artístico. Un pequeñísimo cubo de madera puede ser un objeto simple colocado en una sala de museo por algún artista excéntrico, o bien puede referir a los conflictos y explotación de los indígenas brasileños, o también si nos dejamos llevar, puede conducirnos hacia la reflexión de la espiritualidad presente en silencio visual de las diferentes dimensiones espaciales.

La importancia del arte contemporáneo radica, sobre todo en que nos abre a nuevas perspectivas como generador de dinámicas de autoconciencia. El modelo sistema comunicativo en el arte contemporáneo visto a través de la obra *Malhas da liberdade* muestra una estructura de conexiones basadas en la aportación de un enlace de cada elemento, con lo que se genera una red de alcances indefinidos. Hay veces que al emprender una acción, formular una propuesta o una opinión pareciera que éstas no

tienen efecto alguno en la forma de la estructura que deseamos intervenir. Pero cuando se ve con una perspectiva más global, más amplia, uno se da cuenta de que cada participación en efecto va modificando formas aparentemente estáticas y cerradas.

¿En qué medida está el arte presente en nuestras vidas? ¿Sólo cuando acudimos a museos, teatros, conciertos? ¿Vivimos una vida estética? Más allá de la estela que permanece en el ser después de la contemplación artística, es el arte una forma de habitar el mundo, por lo tanto de interactuar y comunicarse. El arte, más que respuestas ofrece preguntas y éstas se encuentran insertas en la actualidad del mundo, de lo universal a través de la subjetividad, de la comunicación con la interpretación de las experiencias propias por medio de una conexión sensorial y emocional. El estudio de la comunicación en los procesos artísticos contemporáneos permite aclarar el entendimiento respecto a la forma en que las personas estamos entendiendo la actualidad, ya que el arte mueve, convoca a la razón, al sentimiento y al cuerpo para comprender las fibras más profundas de los miedos, deseos, sueños, hábitos y acciones humanas.

## Fuentes de consulta

### Bibliográficas:

- Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1998.
- Barreiro, Juan José, *Arte y sociedad*, México, Edicol, S.A. 1997.
  - Berger, John, *Modos de ver*, México, Gustavo Gili, 2000.
  - Berger, René, *Arte y comunicación*, España, Gustavo Gili, 1976.
  - Bordieu, Pierre, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, España, Paidós, 2004.
  - Calaf, Roser *et al.*, *Ver y comprender el arte del siglo XX*, España, Ed. Síntesis educación, s.f.
  - Calaf, Roser, *et al.*, *Museos de arte y educación*, Ed. Trea, España, 2007.
  - Campo, Estela y Martí Peran, *Teoría del arte*, España, Ed. Icaria/Antrazyt, 2002.
  - Carroll, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, España, Ed. Machado, 1998.
  - Castro, Ixchel y Luz Zareth, *el modelo comunicativo. Teóricos y teorías relevantes*, México, Ed. Trillas, 2006.
  - Cauquelin, Anne, *El arte contemporáneo*, México, Publicaciones Cruz, 2002.
  - Del Conde, Teresa, *Una visita guiada*, México, Grijalbo, 2003.
  - Duque, Felix, *Terror tras la postmodernidad*, España, Ed. Abada, 2004.
  - Enguita, Nuria, Cildo Meireles, España, Ed. Alias, 2009.
  - Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*, España, Ed. Nexos, 1985.
  - García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas*, México, Ed. Grijalbo, 2003.
  - Gil, Herminia, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, España, Iberoamericana, 2008.
  - Guy, Brett *et al.*, *Cildo Meireles*, España, MACBA, 2009.
  - Habermas, Jürgen, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. España, Cátedra, 1999.
  - Hooper, Eilean, *Los museos y sus visitantes*, España, Trea, 1998.
  - Huertas, Amparo, *La audiencia investigada*, España, Ed. Gedisa, 2002
  - Lazar, Judith, *La ciencia de la comunicación, Método y objeto de estudio*, México, Ed. Cruz, 1995.
  - Lev, Vigotsky, *Pensamiento y lenguaje*, México, Ed. Quinto Sol, 2005.
  - López Veneroni, Felipe, *La ciencia de la comunicación. Método y objeto de estudio*, México, Trillas, 2003.
  - McLuhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Diana, México, 1993.
  - McQuail, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Argentina, Paidós, 2000.
  - Meyer, James, *Arte minimalista*, EUA, Phaidon, 2005.
  - Morawsky, Stefan, *Fundamentos de estética*, España, Península, 1999.

- Moles, Abraham, *Teoría de la información y percepción estética*, España, Ed. Juglar, 1972.
- Osbourne, Peter, *Arte conceptual*, EUA, Phaidon, 2002.
- Pérez, Carlota, *La tercera revolución industrial*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1996.
- Pérez, Carlota, "Las nuevas tecnologías: Una visión de conjunto", en Carlos Ominami (comp.), *La tercera revolución industrial. Impactos internacionales del actual viraje tecnológico*, RIAL Anuario, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1986.
- Perry, Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1998.
- Piccini Mabel et al., *Recepción artística y consumo cultural*, España, Ed. Casa Juan Pablos, 2000.
- Piñuel, José Luis y Carlos Lozano, *Ensayo general sobre la comunicación*, España, Paidós, 2006.
- Preckler, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Ed. Complutense, España, 2003.
- Ramírez, Blanca, *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio*, México, UAM, 2003.
- Rico, Juan Carlos, *¿Por qué no vienen a los museos?*, Madrid, Ed. Silex, 2002.
- Rodríguez, Magda Rosa y Ma. Carmen África Vidal, *Y después del postmodernismo ¿qué?*, España, Anthropos, 1998.
- Rodrigo, Miquel, *Teorías de la comunicación. ámbitos, métodos y perspectivas*, España, UAB, 2001.
- Sánchez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 2005.
- Sartori, Giovanni, *Homo videns*, Madrid, Taurus, 1998.
- Shiner, Larry, *La invención del arte*, España, Paidós Ibérica, 2004.
- Smith, Adam, *La riqueza de las naciones*, México, Ed. Publicaciones Cruz, 2002.
- Subirats, Eduardo, *Linterna mágica*, España, Ed. Gauger & Siruela, 1997.
- Tamara, Avetikian, *Selección de escritos de Adam Smith*, Publicación Estudios Públicos, Chile, 1987.
- Thompson B., John, *Los media y la modernidad*, España, Paidós, 1998.
- Vigotsky, Lev, *Pensamiento y lenguaje*, México, Quinto Sol, 2005.
- Villanueva, Rocío, *Los derechos humanos en el pensamiento angloamericano*, Universidad de Castilla, 1995.,
- Wallis, Brian (comp.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid/Nueva York, Ed. Akal, 2001.
- Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM, 2008.

#### **Hemerográficas:**

- Dussel, Enrique, *Un dialogo con Gianni Vattimo. De la postmodernidad a la transmodernidad, A Parte Rei, revista de filosofía*, Num. 54, 2007.
- Hans-Michael Herzog, *Conversación con Cildo Meireles*, entrevista, Carpeta Cildo Meireles, ejemplar 1, tomo 1, MUAC, 9 de diciembre de 2009.
- Sánchez, Isela, *Un viaje a la literatura*, Revista Barca de palabras, México, 2002.

- Sierra, Sonia, *Para Meireles, las artes plásticas son el Todo*, El Universal, México, 2009.  
Victor Zamudio-Taylor, *Cildo Meireles: Historia y estrategias conceptuales*, entrevista, Carpeta Cildo Meireles, ejemplar 1, tomo 1, MUAC, 2009.

### **Cibergráficas:**

- Alegría, Juan, *Duchamp, el posmodernismo y la muerte*.  
<http://tragasaliva.wordpress.com/2007/07/04/duchamp-el-posmodernismo-y-la-muerte-del-arte-por-juan-alegría-licuime/> , acceso 2 de enero de 2010.
- Adamson, Gladys, *Posmodernidad y la lógica cultural del capitalismo tardío*,  
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/Adamson.htm>, acceso 14 de diciembre 2009.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua, [www.rae.es](http://www.rae.es), acceso 4 de octubre de 2009.
- *El síndrome de Peter Pan*,  
[http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome\\_de\\_Peter\\_Pan](http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome_de_Peter_Pan) , acceso 26 de noviembre de 2009.
- Frey, Herbert, *Un panorama de cien años de interpretación filosófica de Nietzsche*. [http://www.nietzscheana.com.ar/herbert\\_frey.htm](http://www.nietzscheana.com.ar/herbert_frey.htm), 9 de julio 09.
- Garde, Isaías, *Entrada a la posmodernidad. Nietzsche como plataforma giratoria*,  
<http://bibliotecaignorancia.blogspot.com/2007/03/habermas-entrada-en-la-posmodernidad.html>, acceso 9 de julio de 2009.
- Goodman, Nelson, *¿Cuándo es el arte?*  
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodmanart.pdf>, acceso 30 de julio de 2009.
- Hassan, Ihab, *Postmodernism\_to\_postmodernity*,  
[http://www.ihabhassan.com/postmodernism\\_to\\_postmodernity.htm](http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm) , 12 de diciembre 2009.
- *Historia del capitalismo*,  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_capitalismo](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_capitalismo), acceso 11 de diciembre de 2009.
- Hontoria, Javier, *Sin seducción no hay arte*, *El cultural.es*, entrevista,  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/24732/Cildo\\_Meireles](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24732/Cildo_Meireles), acceso 8 de febrero de 2010.
- Hontoria, Javier, “Sin seducción no hay arte”, entrevista, España,  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/24732/Cildo\\_Meireles](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24732/Cildo_Meireles), acceso el 8 de febrero de 2010.
- Lenin, Vladimir, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*,  
<http://www.nodo50.org/cjc/wp-content/uploads/2009/06/el->

- [imperialismo-fase-superior-del-capitalismo-lenin.pdf](#) , acceso 6 de octubre de 2009.
- López, Hiram, *Fundamentos de economía*, <http://www.gestiopolis.com/recursos2/documentos/fulldocs/eco/laeconomia-1.htm>, acceso 14 de diciembre 2009.
  - Medina, Ileana, *Los estudios sobre comunicación masiva en América Latina*, <http://www.comunit.com/es/node/149942>, acceso el 24 de diciembre de 2009.
  - Museo ,[http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL\\_ID=35032&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35032&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), 6 de septiembre de 2009.
  - Navarro, Núria, *Bartomeu Marí: "En arte no se da gato por liebre"*, entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=541308&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=541308&idseccio_PK=1006) , acceso 5 de septiembre de 2008.
  - Navarro, Núria, *Cildo Meireles: "El arte es una inutilidad necesaria"*, entrevista, [http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio\\_PK=46&idioma=CAS&idnoticia\\_PK=590771&idseccio\\_PK=1006](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=590771&idseccio_PK=1006) , acceso 27 de febrero de 2009.
  - Notimex, *Invaden las calles banderas tricolores...hechas en China*, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/538555.html>, acceso 14 de diciembre de 2009.
  - *Nova Objetividade Brasileira*, Enciclopedia Itáu cultural, [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto\\_esp&cd\\_verbete=4964](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto_esp&cd_verbete=4964) , acceso 8 de febrero de 2010.
  - Nietzsche, Frederich, *La gaya ciencia*, <http://www.nietzscheana.com.ar/textos.htm>, acceso 26 de noviembre de 2009.
  - Noer, Michael, *The World's Most Powerful People*, [http://www.forbes.com/2009/11/11/worlds-most-powerful-leadership-power-09-people\\_land.html](http://www.forbes.com/2009/11/11/worlds-most-powerful-leadership-power-09-people_land.html), acceso 19 de diciembre de 2009.
  - *O que é arte*, documental del programa Arte en tus manos, <http://www.youtube.com/watch?v=k08IIALAZuA> , acceso 23 de noviembre de 2009.
  - *Panorama Laboral 2008. América Latina y el Caribe* <http://oit.org.pe/WDMS/bib/publ/panorama/panorama08.pdf>, acceso 10 de diciembre de 2009.
  - *Sistema económico o mercado en donde los oferentes y demandantes de bienes y servicios pueden concurrir libremente a la fijación de los precios en base a la libertad de juego de la oferta y la demanda. Diccionario financiero*, [http://www.financiero.com/diccionario\\_financiero/libre-concurrencia.asp](http://www.financiero.com/diccionario_financiero/libre-concurrencia.asp), acceso 11 de agosto de 2009.

## Fuentes vivas

- Cildo Meireles, artista brasileño, entrevista personal, enero de 2010.

# ANEXO 1

---

## Exposiciones de Cildo Meireles

### Exposiciones Individuales:

1975. *Eureka / Blindhotland*. Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

1995. *Retrospectiva*. Instituto Valenciano de Arte Moderno.

1996. *Le creux de L'Enfer*. Centro de Arte Contemporáneo de Thiers, Francia

1999. *Retrospectiva*. Museo de Arte Moderno de Nueva York

2000. *Retrospectiva*. Museo de Arte Moderno de Sao Paulo

2001. *Retrospectiva*. Museo de Arte Modernos de Río de Janeiro

### Exposiciones colectivas:

1970. *Information*. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

1982. *Brasil. 60 años de Arte Moderno*. Barbican Art Institut de Londres

1992. *Latina American Artists of the Twentieth Century*. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

1999. *Global Conceptualism: points of origin, 150's-1980* Museo de Arte de Queens, Nueva York

2000. *Eztetyka del Sueño*. Palacio de Cristal. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

2001. *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, MNCARS, Madrid

([http://www.mcu.es/promoArte/docs/Cildo\\_Meireles.pdf](http://www.mcu.es/promoArte/docs/Cildo_Meireles.pdf)) , acceso

# ANEXO 2

---

## Comentarios del público en el muro de testimonios del EECS

MURO DE TESTIMONIOS: “Plasma tus ideas, comentarios, opiniones, reflexiones, críticas y sugerencias sobre tu experiencia en el museo y en el EECS”

- “Bonito lugar para olvidarse del exterior”
- “No deberían cobrar”
- “Vaya, que museo tan raro, pero me gusta”
- “Me aburro”
- “MUAC: ¿Cómo un museo participa en la construcción de sujetos autocríticos?”
- “Bueno, por lo menos me entretengo”
- “Me parece que esta es una pérdida de dinero”
- “Faltan terrazas”
- “Esta bien raro este museo”
- “Me encanta el museo, sobre todo lo del talco (volátil) pero deberían poner más cosas en los cuartos porque muchos están medio vacíos.”
- “Deberían prohibir- prohibir”
- “Que linda la luz natural que ilumina el museo”
- “Me encanta el museo, sobre todo lo del talco (*Volátil*) pero deberían poner más cosas en los cuartos porque muchos están medio vacíos...”
- “Deberían prohibir- prohibir”
- “No entiendo nada”
- “En el museo hay que tener la mente abierta, ya que te puedes encontrar hasta lo que no pensaban”



-“Qué aburrido, hasta sueño me dio. Pongan cosas más interesantes”.

-“Declárome fan de este lugar”



*Muro del EECS, Mónica Zempoalteca, enero de 2010.*

# ANEXO 3

---

**Sondeo que se realizó en el mes de noviembre de 2009 en el Museo MUAC para conocer el proceso de la comunicación artística en el arte contemporáneo en la obra de Cildo Meireles.**

## CUESTIONARIO

Edad: \_\_\_\_\_ ocupación: \_\_\_\_\_

1. Usted vino al museo:

-para aprender

-de paseo

-porque disfruto contemplar arte contemporáneo

-para hacer la tarea

-para encontrarme con algo inesperado

-para actualizarme en el mundo del arte

-porque me gusta

-otra razón \_\_\_\_\_

2. ¿Qué obra de Cildo Meireles recuerda mejor? ¿Por qué?

3. De esta exposición, ¿qué obra les agradó más?, ¿por qué?

4. ¿Cuál es su opinión, su percepción acerca del arte contemporáneo?

5. ¿Qué piensa del MUAC?

**Resultados del sondeo realizado durante la exposición de Cildo Mereles en el MuAC.**

<b><i>De la exposición, ¿qué obra le agradó más?</i></b>	<b><i>Personas</i></b>	<b><i>¿Qué obra de la exposición recuerda mejor?</i></b>	<b><i>Personas</i></b>
Desvio al rojo	11	Desvio al rojo	7
Volátil	8	Volátil	5
Fuentes	10	Fuentes	9
A través	4	A través	8
Espejo ciego	0	Espejo ciego	1
Babel	10	Babel	7
Ocupaciones	0	Ocupaciones	1
Liverbeatlespool	1	Liverbeatlespool	0
Globethroter	1	Globethroter	1
Inserciones en circuitos ideológicos	1	Inserciones en circuitos ideológicos	1

<b><i>Rango de edad</i></b>	<b><i>Personas</i></b>
0-10	0
11-20	8
21-30	32
31-40	8
41-50	1
51-60	2

<b><i>Ocupaciones</i></b>	<b><i>Personas</i></b>
Estudiante	45
Contadora	1

<b><i>Usted vino al museo:</i></b>	<b><i>Personas</i></b>
Porque me gusta	17
Porque disfruto contemplar	13
De paseo	11
Para actualizarme en el mundo del arte	6
Para aprender	6
Para encontrarme con algo nuevo	3
Otra	3
Para hacer la tarea	0

Arquitecta	3
Empleada	1
Profesionista (no especificó)	1
Diseñadora	1
Vendedora	1
Fotógrafo	1
Profesor	3
Editor de fotografía	1
Publicista	1
comunicólogo	1