



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Análisis transtextual del texto periodístico sobre arte contemporáneo:
caso Milenio diario (2014-2016)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:
GLENDA ROCÍO CASTILLO ARROYO

TUTORA
DRA. LOURDES ROMERO ÁLVAREZ
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD DE MÉXICO

AGOSTO 2018



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.

RESUMEN

Se analiza la construcción del texto periodístico sobre arte contemporáneo desde la perspectiva transtextual de Gerard Genette para explicar las relaciones que en él entablan los distintos textos que se convocan para su escritura y con ello evidenciar la necesaria presencia de textos provenientes de distintas disciplinas para asir los referentes así como las ventajas que la práctica y escritura periodísticas ofrecen al respecto. El análisis se centra en textos publicados en *Milenio Diario* de 2014 a 2016, específicamente, en los escritos por Avelina Lésper, Magali Tercero y Nicolás Alvarado, así como los que se publicaron sobre las exposiciones *Obsesión infinita* de Yayoi Kusama y *Arqueología: Biología* de Anish Kapoor. En el primer capítulo se revisa el origen del concepto de transtextualidad y se plantea desde esa perspectiva el texto periodístico sobre arte contemporáneo. En el segundo capítulo se realizó una revisión histórica del texto periodístico sobre arte para dimensionar su relevancia dentro del periodismo cultural y enmarcar *Milenio diario* como caso representativo. En el tercer capítulo se expone la propuesta metodológica para el análisis de los textos periodísticos sobre arte contemporáneo y, finalmente, en el cuarto capítulo se presenta el análisis transtextual de 81 textos, a cuyas conclusiones se anexa una reflexión en torno a los alcances del periodismo en el arte contemporáneo.

**Intertextualidad transtextualidad periodismo texto periodístico arte
contemporáneo**

A mis padres, si llegué hasta aquí es gracias a ellos, esta tesis es totalmente su logro.

A Yonathan, mi amoroso compañero de aventuras.

A la doctora Lourdes Romero Álvarez, a quien también agradezco infinitamente su confianza y guía.

A la doctora Elvira Hernández Carballido por su cálida complicidad de colega, a la doctora Francisca Robles por su sinceridad y paciencia; al maestro Carlos Guevara y al doctor Fernando Ayala por el tiempo y las perspectivas enriquecedoras.

Contenido

Introducción	4
Capítulo 1 El concepto de transtextualidad	8
1.1 Las nociones de texto, intertextualidad y transtextualidad.....	9
1.2 El texto periodístico desde la perspectiva transtextual.....	16
Capítulo 2 El texto periodístico sobre arte contemporáneo	20
2.1 El arte contemporáneo.....	23
2.2 El arte en la prensa escrita mexicana y el caso de <i>Milenio diario</i>	27
Capítulo 3 Procedimiento transtextual para el análisis de textos periodísticos sobre arte contemporáneo	32
3.1 Paratextualidad: la exploración espacial del texto.....	38
3.2 Architextualidad: los géneros periodísticos.....	42
3.3 Intertextualidad: el estudio de las fuentes.....	43
3.4 Metatextualidad: el comentario periodístico.....	47
3.5 Hypertextualidad: las transformaciones del referente.....	48
Capítulo 4 Análisis transtextual de <i>Milenio diario</i> (2014-2016)	54
4.1 La crítica de arte (columna y artículo).....	55
4.1.1 Columna <i>Casta Diva</i> de Avelina Lésper.....	58
4.1.2 Columna <i>Guía visual</i> de Magali Tercero.....	68
4.1.3 El artículo: <i>Fuera de registro</i> de Nicolás Alvarado.....	82
4.2 Los textos informativos sobre arte contemporáneo.....	98
4.2.1 Yayoi Kusama. Obsesión infinita.....	99
4.2.2 Arqueología: Biología de Anish Kapoor.....	103
Conclusiones	112
Epílogo	118
Bibliohemerografía	120
Anexos	127
Tabla de análisis transtextual del texto <i>El centro de la dona</i>	I
Tabla de análisis transtextual de textos publicados en <i>Milenio Diario</i> sobre la exposición <i>Yayoi Kusama. Obsesión Infinita</i>	II
Listas de textos analizados.....	III

Introducción

En 2013, como parte de una serie de colaboraciones para Código CDMX (radio en línea de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México), me integré al grupo de periodistas que cubre la fuente de artes visuales y pronto supe de una problemática señalada por curadores, críticos e historiadores: la ausencia de crítica y textos periodísticos sobre *arte contemporáneo* en medios escritos (sobre todo escritos para un público general poco conocedor).¹

El *arte contemporáneo* es el arte de ahora, “se manifiesta en el mismo instante y en el momento mismo en que el público lo percibe”,² sin embargo, como concepto agrupa sobre todo las expresiones artísticas que suceden después de las *vanguardias* y hasta nuestros días, entre sus características principales están la oposición a los postulados modernos del arte y una recepción que necesita un ejercicio tanto estético como intelectual (incluso puede ser netamente lo segundo). Se trata de un arte que apela directamente al espectador para hacerle preguntas como ¿qué es arte? Y aunque difícil de aprehender, es el *arte contemporáneo* expresión cultural de nuestra época y debe darse a conocer, ser interpretada y reflexionarse como cualquier otra que aborda el periodismo si se obtienen los conocimientos necesarios (igual que en el caso del cine, la literatura, el teatro, la música, etc.)

A lo largo de más de una década de trabajo periodístico en temas relacionados con la ciencia y la cultura, me ha sorprendido la cantidad de colegas que, como reporteros de la fuente de artes visuales, no escriben sobre el tema de la misma forma que lo hacen otros de música, teatro o literatura, se limitan a cubrir el evento asignado en la orden de trabajo diaria, rara vez proponen artículos, columnas y críticas al respecto como lo hacen aquellos. En cierta ocasión, al respecto cuestioné a Juan Carlos Valdés, jefe de información cultural del Sistema Nacional de Noticiarios del Instituto Mexicano de la Radio, a lo que me

¹ Artistas, curadores e historiadores, en los últimos años han señalado que la crítica de arte en México atraviesa una crisis tanto de presencia en medios escritos, como de calidad en lo publicado, para mayor información puede consultarse la serie de artículos sobre el estado de la crítica en el país que óscar Benasinni publicó en 2015 en la revista *La tempestad*, www.latempestad.mx/entrevistas/jose-luis-barrios-estado-critica-artista-mexico-curare-revista-codigo-historia-epistemologia-autor-blog-de-critica-soma-web-medios-impresos-internet/

² Cuaqueline, Anne, *El arte contemporáneo*, Publicaciones Cruz O, México, 2002, p. 6.

advirtió: “no se engañe, compañera, nosotros solo somos obreros de la información”, con la frase estableció los límites entre el periodismo informativo e interpretativo y el de opinión en temas como las artes visuales. Huemantzin Rodríguez, Irma Gallo, Marcos Daniel Aguilar y Rosalina Piñera, entre otros periodistas que se han vuelto expertos y hasta críticos en literatura y cine, han demostrado que esos límites desaparecen en esas disciplinas, cabe preguntarse ¿por qué no en el arte?, específicamente, ¿por qué no en el *arte contemporáneo*?

Poco después de esa reflexión, mientras varios integrantes de la fuente cultural aguardábamos el inicio de un recorrido por la exposición *Proceso abierto* de la artista mexicana Marianna Dellekamp (Museo de Arte Moderno, 2013), decidí sondear a los colegas que habitualmente cubrían artes visuales, un 30 por ciento confesó que no le interesaba o entendía el arte en general, el resto, manifestó que ese tipo de textos deben estar en manos de especialistas y académicos del arte. El sondeo terminó en un debate sobre los alcances del periodismo en temas como ciencia y arte.

He dedicado mi vida profesional a investigar, escribir, editar y producir materiales periodísticos sobre ciencia y cultura, al paso de los años aprendí que ambos precisan de conocimientos básicos especializados y que comparten retos similares, se dirigen a públicos legos (la primera a uno que en promedio lee 3.8 libros al año y la segunda, a uno que confía demasiado en la fe y muy poco en la ciencia)³ y tratan temas que para apprehenderse requieren del uso creativo tanto del lenguaje cotidiano como del periodístico. De esto les hablé aquella vez, pero fracasé en mi intento por convencerlos, sin embargo, asomó la idea de esta investigación en favor de mostrar que pese a la complejidad que implica su elaboración, un texto periodístico sobre *arte contemporáneo* es factible si se aplican las propias herramientas y conocimientos en periodismo, los resultados podrían alentar a los colegas interesados a emprender un periodismo especializado y aprovechar el vacío en crítica y escritura sobre *arte contemporáneo*, como oportunidad. Para ello habría que estudiar la construcción del texto periodístico.

³ INEGI-CONCAYT (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología), 2013, “Encuesta sobre la Percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología (ENPECYT)”, www.beta.inegi.org.mx/proyectos/enchogares/especiales/enpecyt/2013/ (consulta: 06 de agosto de 2017) INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía), “Módulos sobre lectura”, 2016, www.inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2016/especiales/especiales2016_04_02.pdf (consulta: 06 de agosto de 2017)

Por otra parte, estoy convencida de que, pese a que se le ha puesto fecha de caducidad, la prensa escrita no desaparece solo se transforma, y que dicha transformación tomará tiempo, por ahora, su paso a las plataformas digitales consiste en transferir el texto impreso a los portales con mínimas adaptaciones. Estoy convencida también, de que en el aprendizaje del periodismo cultural —en el que se afilia el *arte contemporáneo* como tema o fuente informativa—, el de prensa escrita continua como guía e indicador para su ejercicio. Por ambas razones, se emprendió un análisis de textos periodísticos sobre *arte contemporáneo* en dicho medio.

Cuando se escribe sobre ciencia sin ser científico, se descubre el inmenso poder de las herramientas periodísticas para hacerlo de forma clara y confiable, siempre y cuando, como en todo material periodístico, se investiguen y cuiden los elementos de los que se dispone: la voz y escritura de otros (los científicos y el equipo editorial). Sea sobre una exposición, materia oscura, un nuevo programa de salud pública o cualquier otro tema, todo texto periodístico contiene diversas escrituras (la del reportero, el editor, el corrector y demás involucrados) y voces (voceros y fuentes), desde esta perspectiva pareció adecuado realizar el análisis bajo la premisa de que todo texto periodístico es como un palimpsesto, un espacio en el que habitan en relación otros textos superpuestos sobre un texto o referente base que puede ser un objeto, un suceso, una declaración, etc.

Interpretar el texto periodístico de esta forma conecta directamente con la literatura, en particular, con el concepto de *transtextualidad* de Gerard Genette, que precisamente, proporciona una idea completa de las relaciones que los textos pueden entablar entre sí tanto dentro como fuera de él. De tal forma que el lector tiene en sus manos, una tesis que trata de la *transtextualidad* del texto periodístico sobre *arte contemporáneo* en prensa escrita, específicamente, en la sección y el suplemento cultural de *Milenio diario*; el objetivo de la tesis es analizar los textos que concurren en varias columnas y artículos seleccionados, así como las relaciones que entablan entre sí, para demostrar que el periodista es capaz de asir referentes de *arte contemporáneo* a través de estos textos y la forma en que los relaciona, tarea que exige conocimientos base sobre arte y un ejercicio periodístico comprometido.

La tesis va de las nociones generales a los casos particulares, de las definiciones básicas de la *transtextualidad* a la elaboración y adaptación de las que se ajustan a las

peculiaridades del texto periodístico. En el primer capítulo se expone el origen y concepto de *transtextualidad*, así como el de texto periodístico y el de *arte contemporáneo* desde la perspectiva *transtextual* a través de diversos autores representativos de la lingüística, la teoría literaria, la teoría del periodismo y la filosofía del arte. En el segundo capítulo, se destacan las características del periodismo cultural, marco en el que se construye el texto periodístico sobre *arte contemporáneo*, para identificar los rasgos que orientan su práctica presente y destacar la importancia de la presencia de estos textos en secciones y suplementos culturales, en este mismo capítulo se distingue a *Milenio diario* como el caso de estudio.

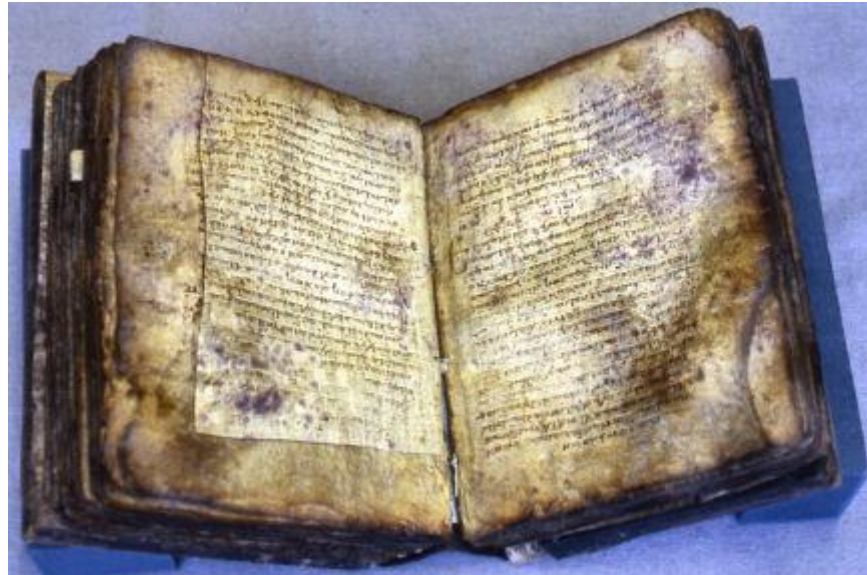
Se eligió *Milenio Diario* como un ejemplo representativo a estudiar porque en él escriben sobre *arte contemporáneo* periodistas y especialistas como historiadores del arte y curadores; ofrece pues, distintos tipos de texto (géneros) que dejan ver las cualidades que tanto una como otra formación aportan a la construcción de estos textos en relación con sus referentes. Además, en su directorio de colaboradores están algunas de las plumas más mediáticas menores de 50 años, lo cual permite un acercamiento a las nuevas tendencias de esta práctica.

En el capítulo tres se presenta la metodología desarrollada para analizar los textos, en ella la terminología de Gerard Genette sirve como base, sin embargo, se adapta al texto periodístico y a los elementos que contiene, para caracterizarlos. Finalmente, en el capítulo cuatro se despliega el análisis de los textos seleccionados para alcanzar el objetivo, llegar al reconocimiento de la propia *transtextualidad* y complejidad en la escritura periodística sobre *arte contemporáneo*. Al término de este capítulo, se incluye la bibliografía utilizada para la elaboración de esta tesis y un anexo la lista de textos que se analizaron, así como material de apoyo a la lectura del análisis (cuadros que condensan los análisis).

Espero, queridos colegas y lectores, que al final reconozcan en esta tesis, el texto periodístico como un espacio en el que cabe más que la mera descripción de lo que todos los días tenemos la oportunidad de ver, disfrutar y representar.

Capítulo 1

El concepto de *transtextualidad*



Palimpsesto de Arquímedes

En 2006, un peculiar objeto literario y arqueológico llamó la atención de los medios de comunicación: el *Palimpsesto de Arquímedes*, que tras años de investigación científica y fuertes inversiones —tan solo su compra en subasta alcanzó los dos millones de dólares—, revelaba su contenido gracias a un grupo de científicos: siete tratados de Arquímedes y obras desconocidas de Hipérides, Aristóteles y Galeno ‘debajo’ de un texto visible de salmos y oraciones.⁴

El acontecimiento causó revuelo tanto por los textos revelados como por el logro científico, en los medios se volvió a hablar de estos pergaminos que se raspaban o lavaban para borrar lo inscrito previamente y reescribir en él, recurso habitual de copistas medievales, aunque su origen es más antiguo. Las notas en los medios reiteraron que, a pesar del procedimiento, en los manuscritos perviven las huellas de los textos ‘borrados’ como valiosos testimonios históricos y literarios.

⁴ Fildes, Jonathan (2006), “Un fax del siglo III A.C.” en *BBC Mundo*.
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_5240000/5240792.stm (Consulta: el 13 de marzo de 2017)

En aquel momento, el hallazgo fue una novedad dentro de la cotidiana información cultural y científica, sin embargo, palimpsestos hay desde hace mucho no solo en la historia de la escritura, también en la poesía y hasta en la neurología, pues como soporte, procedimiento y texto, sirven de metáfora y alegoría para comprender y explicar distintos fenómenos de las ciencias y las humanidades.⁵

Expresiones como la moda, la música, las series de televisión y la decoración en el ámbito cultural, pueden entenderse como palimpsestos, como una superposición de elementos, estilos y géneros pasados y actuales, entretejidos a través de intercambios, préstamos e hibridaciones, cuyo resultado es una nueva representación social y cultural que guarda en ella misma los componentes originales de los que está hecha, aunque su intención sea superarlos y generar una diferente, como los textos sobre textos en un palimpsesto.⁶

En esta tesis, la figura del palimpsesto sirve para representar y entender cómo se construye el texto periodístico con base en lo que Gerard Genette llama *transtextualidad*, en el presente capítulo se explica este concepto y se aclaran las razones por las cuales una nota, un reportaje, una crónica, un artículo o columna, por mencionar algunos textos que se encuentran habitualmente en un periódico, pueden plantearse como palimpsestos.

1.1 Las nociones de *texto*, *intertextualidad* y *transtextualidad*

Texto, palabra de origen latino, *textus*, que significa tejer o entrelazar, se refería originalmente tanto al tejer una tela como al hablar y escribir⁷, a *testis* (testimonio) y

⁵ En neurología, por ejemplo, se usa esta palabra para conceptualizar algunos procesos de borrado-olvidado y reescrito-recreado de la memoria.

⁶ Esta postura compagina con la noción de cultura como trama de significados en la que el hombre está inmerso, individual y colectivamente, tejido a través del cual da sentido a su ser y a lo cotidiano (Thompson, 1993; Echeverría, 2001). Estas tramas simbólicas se expresan en discursos y representaciones (como las mencionadas), y son traspasados por fenómenos globales y locales que reconfiguran constantemente el entorno, como los flujos migratorios y de contenidos mediáticos vía Internet y redes sociales –por mencionar dos de los más poderosos–, capaces de inducir y profundizar estos procesos de préstamo, intercambio e hibridación sobre todo desde la década de los sesenta del siglo XX, particularmente en los grandes centros urbanos (Bauman: 2001; Benhabib, 2006; Canclini, 2002; Ortiz, 2014, Saskia, 2010). En este sentido, son varios los estudios que al abordar expresiones actuales se reencuentran con otras del pasado como soporte de su construcción, sucedió a Stuart Hall, por ejemplo, al estudiar la cultura rastafari y el concepto de lo “inglés” (1991, 2004).

⁷ Esta noción se retomó de Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995; y Adrián Gimete-Welsh H., *Del signo al discurso, dimensiones de la poética, la política y la plástica*, México, Miguel Ángel Porrúa – UAM Iztapalapa, 2005.

textum (tejido), señala el sociólogo italiano Fausto Colombo (1955)⁸. Aunque cotidianamente usamos para *texto* la segunda referencia etimológica, la primera está implícita en ella, ya que es la manera en la que se construye cualquier “enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos”.⁹

Hasta hace cinco décadas al texto convencional como objeto de estudio, se le abordaba como una unidad sémica de intenciones comunicativas, bien delimitada y poseedora de cierto sentido; a principios de los años setenta, el semiólogo de la cultura Yuri M. Lotman (1922-1993) en *Estructura del texto artístico* (1970), lo definió como una “formación semiótica singular, cerrada en sí, dotada de un significado y una función íntegra y no descomponible”¹⁰, pero años después, esta definición —una de las más aceptadas en aquel momento—, cambió al punto que el mismo autor una década después, en *La semiótica de la cultura y el concepto de texto* (1981) la reelaboró: “el texto se presenta ante nosotros [...] como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes [...] cambia la idea que se tenía sobre la relación entre el consumidor y el texto”.¹¹ La perspectiva rectificó luego de que lingüistas, semiólogos y otros especialistas descubrieron que el sentido de un texto depende del lector y su contexto.

Lo que sí permanece en estas definiciones, es el texto como *algo* que contiene *algo*. Observe esta tesis entre sus manos, las palabras que ahora lee están delimitadas por una superficie tangible hecha de papel que sujeta el texto físicamente; al interior, hay otros textos también delimitados y sujetos por estructuras —que no vemos, pero conocemos—, como este capítulo que puede tomarse como una unidad coherente y autónoma si así se requiere, o como los fragmentos que he incorporado y pertenecen a otros libros y que yo he delimitado como textos para formar otros nuevos. El texto es pues, un conjunto de enunciados, pero también un espacio en el que convergen fenómenos intelectuales; el

⁸ Colombo, Fausto, *Gli archivi imperfetti: memoria sociale e cultura elettronica*, Vita e Pendiero, Milan, 1986.

⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa, 2006. p. 1434.

¹⁰ Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

¹¹ Lotman, Yuri, La semiótica de la cultura y el concepto de texto, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* Núm. 9, enero-diciembre de 1993, p. 20.

texto, como dice Bruhn Jensen, es un concepto que también “subraya el proceso que da forma a un contenido de ideas”, que las teje.¹²

La semiótica aplicó esta perspectiva de lo que es un texto no solo a lo lingüístico, sino a todo aquello que puede ser entendido como cadena sintáctica (combinación específica y coherente de elementos): un ritual, una canción, una fotografía, una película, un poema, un anuncio publicitario, una serie de televisión, una obra de arte, una nota del periódico, en fin, todo lo que puede estudiarse como un tejido de elementos relacionados entre sí que forman una unidad coherente comunicativa.

En opinión de quien escribió la presente tesis, esta idea de texto se ilustra cotidianamente en nuestras charlas, colmadas de exclamaciones salidas de lo que vemos y escuchamos en los medios de comunicación, de la literatura, canciones, refranes, rimas, dichos de familiares, amigos y conocidos; de fragmentos que vienen de otros tiempos y contextos, *textos* que convocamos y acomodamos, según se necesite ¿Quién no ha repetido en un contexto personal alguna célebre frase de Homero Simpson?

A la presencia de esos textos en otro, se le llama *intertextualidad*, cualidad que para diversos estudiosos como el mexicano Lauro Zavala (1954), es “característica principal de la cultura contemporánea”.¹³ Esta *intertextualidad* es muy evidente en programas de televisión como *The Simpsons* o *Stranger Things*, hechas con fragmentos de otras series y películas; en la fusión de estilos musicales como el del grupo mexicano *Nortec*; y en ciertas tendencias de moda, como el *hippie chic*, que mezcla prendas *hippies* de los sesenta con modernas.

La historia de la *intertextualidad* como concepto se remonta a 1929, año en el que el intelectual ruso, Mijaíl Bajtín (1895-1975) publicó *Problemas de la Poética de Dostoievsky*, libro en el que, entre otras cosas, explica que dentro de la novela de Dostoievsky cada enunciado mantiene relación con otros como si entablaran un diálogo dentro ella y al mismo tiempo, con el discurso humano.¹⁴ En textos posteriores la noción queda más clara:

¹² Jensen, Klaus Bruhn, *La comunicación y los medios*, México, FCE, 2014, p. 301.

¹³ Zavala, Lauro, “Elementos para el análisis de la *intertextualidad*”, en www.academia.edu, 2009, p. 01. www.academia.edu/1331310/Elementos_para_el_an%C3%A1lisis_de_la_intertextualidad (Consulta: 15 de marzo de 2016).

¹⁴ Bajtín, Mijaíl M., *Problemas de la Poética de Dostoievsky*, México, FCE 2005 [1986], p. 67.

Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que “saben” uno del otro y se reflejan mutuamente [...] Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva.¹⁵

Bajtín se refiere al conjunto de textos redactados y leídos previamente por un autor:

Cada enunciado está lleno de reacciones -respuestas de toda clase, dirigidas hacia otros enunciados de la esfera determinada de la comunicación discursiva-. Estas reacciones tienen diferentes formas: enunciados ajenos pueden ser introducidos directamente al contexto de un enunciado, o pueden introducirse sólo palabras y oraciones aisladas que en este caso representan los enunciados enteros y tanto enunciados enteros como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena, pero también pueden sufrir un cambio de acento (ironía, indignación, veneración, etc.)¹⁶

La autora de esta tesis considera que Bajtín corre las bambalinas de lo que leemos y escuchamos, ilumina lo que hay detrás para descubrir que —como los antiguos palimpsestos—, todo texto está hecho con otros, incluso los necesita: “un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto”.¹⁷

Bajtín no llamó a esto *intertextualidad*, él habló de *intersubjetividad* y *dialogismo*, fue la semióloga búlgara Julia Kristeva (1941), quien retomó a este autor y acuñó el término en 1967 para referirse tanto a esas características del texto como a su proceso de escritura y lectura: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”, Kristeva lo concibe como un espacio donde se cruzan los universos textuales del escritor y del lector.¹⁸ Retomemos alguna frase popular de Homero Simpson (en su versión mexicana): “¡Me quiero volver chango!”, si la incorporo en una conversación cualquiera, será para referirme al estrés o desesperación que siento o sentí en determinado momento: “No hay red, no sirve la impresora y si el jefe de sistemas no llega en 10 minutos, me volveré chango”, quien haya visto la serie y conozca al personaje, sabrá de dónde proviene la expresión “me volveré chango” y que alerta sobre una pronta pérdida

¹⁵ Bajtín, Mijaíl M., “El problema de los géneros discursivos”, en *La estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999 [1982], p. 281.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ La autora lo explica en *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, pero vale la pena complementar la idea con lo que en *Semiótica I* especifica en cuanto a que leer denota «una participación agresiva, una activa apropiación del otro. “Escribir” sería el “leer” convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y a una participación total» (p. 236).

de cordura ante la situación, al estilo que lo hace cómicamente Homero Simpson, la frase es el punto en el que se cruzan mis textos y los de quien ha visto la serie.

Si se recapitula, hasta aquí *intertextualidad* alude al conjunto de referencias e influencias presentes en un texto, compartidas o no con el lector. Apunta Desiderio Navarro (1948) en la presentación de su libro *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, que históricamente se habían conceptualizado estas referencias como la cita, la parodia, la paráfrasis, el pastiche, etc.¹⁹, pero Bajtín y Kristeva fueron más allá y los descubrieron como elementos activos que colocan al lector en el escenario textual. El semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980), llevó al límite esta idea en su ensayo *Teoría del texto*:

Todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas [...] el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen rara vez es identificable, de citas inconscientes o automáticas, mencionadas sin comillas.²⁰

Los especialistas poco a poco coincidieron en una *intertextualidad* presente en la lectura, por lo tanto, esta depende de los textos que el lector posee al momento de leer²¹, por lo que concluyen que el sentido de un texto no es estable, está sujeta a la carga textual del lector que entonces se considera cocreador y transformador de todo texto en cuanto lo lee²². Barthes llegó hasta el punto de diluir al autor: “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras”.²³ Quien escribió esta tesis reconoce que sí, el ‘sentido’ está en el lector, sin embargo, no es necesario matar al autor —al menos, no en todos los casos—, hay textos en los que pervive gracias a su dominio de las escrituras y forma única de mezclarlas, si hablamos de creación

¹⁹ Desiderio Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Cuba, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, p. vi.

²⁰ Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002 [1973], p. 146.

²¹ En palabras del lingüista ruso Valentín Voloshinov, colega de Mijail Bajtín y miembro del mismo grupo de estudio, comprender “significa referir un signo interno particular a una unidad que consiste en otros signos internos”.

²² Sentido aquí como “aquello que el emisor ha querido expresar”, según el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin.

²³ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires, Paidós, 2013, p. 69.

artística, estas habilidades y talentos le posibilitan dos cosas: guiar la lectura de su texto y, permanecer asociado a él. Vale la pena dejar en claro esta postura porque uno de los retos que se tiene como periodista es precisamente, construir un texto que, al ser leído, exprese lo más cercanamente posible lo que se ha querido expresar, en el espacio textual el periodista necesita ganar terreno como autor.

Con lo hasta aquí expuesto, se puede argumentar una *intertextualidad* inherente al texto periodístico, basta con tomar como textos los fragmentos de entrevistas que incluye, sin embargo, al interesar en esta tesis aquellos que tratan de *arte contemporáneo*, el concepto de *intertextualidad* no alcanza cuando los objetos-textos que se incorporan no son escritos o hablados, como un cuadro o una instalación artística. De hecho, si se considera que la lectura del texto periodístico conlleva poner en relación distintos elementos, es preciso ir más allá de las citas que contiene para estudiarlo.

Posterior a Bajtín, Kristeva y Barthes, un autor propuso otra forma de abordar todos los textos presentes en otro y cómo se relacionan entre sí; se trata del crítico francés Gerard Genette (1930-2018), quien acuñó el concepto de *transtextualidad*, el cual permite ver cómo se relacionan y en qué se transforman los textos convocados, una perspectiva más cercana a lo que vemos en una página de periódico (una convergencia de diferentes códigos).

Este autor francés, representante del *Nouvelle Critique* (grupo de crítica literaria que revitalizó esta materia en Francia, en los años sesenta), editó en 1982 un libro que precisamente llamó *Palimpsestos*, en él define como *transtextualidad* “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”,²⁴ y no solo identifica los textos ‘dentro’, sino también los que inciden en su recepción desde fuera, así como la forma en que se comunican entre sí, modelo en el que la *intertextualidad* es solo una de estas relaciones. La *transtextualidad* es un concepto que ensancha el espacio del texto, es un planteamiento de amplio espectro que explora la construcción y recepción de los textos a partir de cinco tipos de relaciones que en orden de abstracción Genette enumera de la siguiente forma:²⁵

²⁴ Gerard Genette, *Palimpsestos*, España: Taurus, 1989 [1962], p. 9-10.

²⁵ No son pocos los trabajos que retoman estas relaciones como categorías, en esta tesis se prefiere el término relaciones, pues no solo se recuperan los textos sino también el cómo estos conforman un sistema.

Intertextualidad, base de su paradigma en continuidad de las ideas de Julia Kristeva, pero que él redefine como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.²⁶ Esta relación visibiliza los textos presentes en otro y el sistema que configuran consciente o inconsciente en un autor y/o lector. La copresencia de estos textos puede ser implícita o explícita, escondida o expuesta, según la forma en que aparezca, la cita entre comillas, por ejemplo, sería la más explícita y el plagio la más escondida (aunque para Genette siempre puede reconocerse).

Paratextualidad, es la relación que “en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como *paratexto*”.²⁷ Puede entenderse esta relación como la del texto con todos los que lo rodean dentro, como *peritextos*: título, prefacio, pies de página, entre otros; y fuera de él, como *epitextos*: entrevistas, críticas, reportajes y cartas relacionadas con él, por mencionar algunos.²⁸ Ambos marcan límites y lineamientos que guían a los lectores, por ejemplo, un prefacio tiene como objetivo provocar la lectura del libro, o bien, indicarle cómo leerse. Estos *paratextos* pueden ser del autor o editor, y exponen intenciones de los involucrados en su construcción y publicación.²⁹

Metatextualidad, el tercer tipo de trascendencia textual “es la relación que une un texto [...] a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”.³⁰ La *metatextualidad* une un texto dado con otro de crítica que se escribe después del primero, que lo interpreta y/o explica, niega o aprueba. La *metatextualidad* incide en la reputación de un escritor u obra.

Hypertextualidad, es “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”³¹; esta relación implica una transformación, pues modifica, re-elabora o

²⁶ Genette, *Op. cit.*, p. 10.

²⁷ Genette, *Op. cit.*, p. 11.

²⁸ Gerard Genette and Marie Maclean, “Paratexts: Thresholds of interpretation”, en *New Literary History*, Vol. 22, No. 2; Spring, 1991, pp. 261-272, www.jstor.org/stable/469037 (consulta: 15 de marzo de 2017).

²⁹ La *paratextualidad* es una de las relaciones que más fascinan a Genette, en *Introducción al paratexto* (1991), subraya la riqueza de estos por abrir zonas indeterminadas del texto, y en *Umbrales* (2001) los reconoce como elementos que a menudo regulan en secreto la lectura.

³⁰ Genette, *Op. cit.*, p. 13.

³¹ Genette, *Op. cit.*, p. 14.

extiende el texto injertado (como una secuela, una traducción o una parodia). Estudiar la *hypertextualidad* es atender el cómo un texto puede ser transformado en formas tan diversas que incluso puede ser purgado, diseccionado, mutilado o reducido.

Architextualidad, “el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.—, del que depende cada texto”³². La *architextualidad* liga un texto a otro u varios tipos de discursos de los cuales es representante, es decir, a un género y su tradición. La *architextualidad* anticipa temáticas y provoca expectativas, por lo que es un factor importante en la recepción de un texto.

Genette es quizá el autor que en más capas de texto ahonda, su propuesta nace en y es para la literatura, sin embargo, accede a otros fenómenos y objetos contemporáneos con una mirada palimpséstica, en el caso del texto periodístico, permite visualizarlo sin acotar su espacio al que ocupa en una página impresa o digital, puesto que abarca los textos que integra y lo pone en relación con los que lo provocan y que provoca —ambos, externos a él—. Y sobre todo, destaca un aspecto relevante para esta tesis, lo que el autor hace con las escrituras que reúne para construir un texto, sean lingüísticas o no.³³

1.2 El texto periodístico desde la perspectiva *transtextual*

Es común ver en los periódicos una ventana al pasado, al teclear desde un dispositivo móvil o computadora en el buscador de noticias “palimpsesto de Arquímedes” aparecen miles de textos periodísticos publicados en distintos momentos y medios: *The Guardian* con una nota sobre su exhibición permanente al público; *Science News* con un artículo de divulgación científica sobre los tratados de Arquímedes; en *BBC News*

³² Genette, *Op. cit.*, p. 9.

³³ En la revisión de propuestas teóricas para esta tesis, el modelo de *intertextualidad* horizontal y vertical de John Fiske (1987), así como los de Norman Fairclough (1992) para los distintos niveles de la misma (manifiesta, constitutiva o interdiscursiva, secuencial e incrustada o mixta), se destacaron por indagar la presencia de otros textos desde una perspectiva del movimiento y tipo de concurrencia que tienen en él, pero constriñen los límites del texto estudiado, en este sentido, la *transtextualidad* accede a las mismas referencias en calidad de textos contenidos como en la de articulaciones o extensiones del que las contiene o del que les dio origen, esto abre los límites de un texto y los flexibiliza sin perder el valor e identidad de todas las referencias que pueden entramarse en un mismo texto. Ahora bien, también se revisó un amplio número de propuestas *intertextuales* adaptadas a la particularidad del texto que estudian, de nuevo, comparados con la propuesta *transtextual* de Genette, esta mostró la capacidad de comprender todas, sobre todo en términos prácticos del texto periodístico. En el capítulo siguiente mencionaré algunos, pero para un vistazo rápido a estas alternativas, puede consultarse el artículo *Elementos para el análisis de la intertextualidad* de Lauro Zavala, en el cual se ofrece un amplio glosario de términos y una bibliografía al respecto para orientar al investigador según su objeto de interés.

entrevistas para explicar las técnicas y proceso de conservación; *The New York Times* con un reportaje sobre la historia del objeto,³⁴ en fin, todos hablan de diferentes aspectos del mismo *referente*, entendido según la definición de Helena Berinstáin como un “objeto o evento mediado por un proceso de conocimiento, es decir, por la conceptualización o asignación de sentido [...] Los conceptos son hechos, contruidos por el hombre, mediante el lenguaje, para reproducir la realidad”.³⁵

La realidad, en términos cotidianos, es la materia prima del periodista, sus referentes pueden ser hechos, situaciones, personajes, instituciones, objetos y discursos, habitualmente los agrupa en temas que coinciden con las secciones del periódico y que llama *fuentes informativas*: deportes, economía, política, etc., un periodista está al tanto, investiga, redacta y publica sobre su fuente para informar, interpretar y/u opinar algo sobre ellas. Y para cumplir con esta labor emplea entrevistas, testimonios, informes, imágenes y todo recurso que le permita construir un texto con determinado sentido, entendido aquí como Helena Berinstáin lo define en su *Diccionario de retórica y poética*, “el modo específico de representación del referente”.³⁶

Construir un texto periodístico es entonces, elaborar un cuidadoso tejido de textos (una nota, una página, una sección y finalmente, un periódico). Una vez publicados, de acuerdo con teóricos del periodismo como el danés Stig Hjarvard (1960), estos textos son “una construcción social de la realidad que, a su vez, influye en las diversas formas en que la sociedad llega a entender su vida pública”,³⁷ es decir, la construcción de un texto periodístico es una práctica mediadora capaz de cambiar la percepción del público respecto a algo, influir cambios en gobiernos, alentar la impartición de justicia, orientar a la población, etc.³⁸

³⁴ Textos disponibles en: www.sciencenews.org/article/prayer-archimedes
www.theguardian.com/books/2011/oct/26/archimedes-palimpsest-ahead-of-time
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/5235894.stm>

³⁵ Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y poética*, 1995, p. 417.

³⁶ Beristáin, *Op. Cit.*, p. 441

³⁷ Hjarvard, Stig, “El estudio de la producción de noticias”, en Jensen, Klaus Bruhn (ed.), *La comunicación y los medios*, México, FCE, 2014, p. 147.

³⁸ Tómese de ejemplo la investigación *La Gioconda en México* (2006) de Marcos Márquez y Angélica Carrillo, en la que se analiza el papel que jugó la prensa en la asignación de dicha pieza como obra maestra de arte; y el trabajo de Orla Vigsø, *Naming is framing: Swine flu, new flue and A(H1N1)* (2010), sobre los problemas diplomáticos que generó la forma en la que se nombró a la influenza A (H1N1) en distintos países.

El impacto que el periodismo tiene en las distintas esferas de la sociedad es uno de los temas más apasionantes para estudiosos y profesionales del periodismo, sin embargo, esta tesis no profundiza en ello, se recupera la caracterización del ejercicio para destacar su función social que, no obstante, está mediada por distintos intereses. En este punto la tesis se ajusta al modelo que John Herbert McManus desarrolló al respecto, pues la experiencia profesional de quien la elaboró encuentra en él bastante apego a la práctica diaria. Se trata de un modelo que distingue cuatro motores que impulsan la práctica periodística: publicidad, público, fuentes y propietarios.³⁹ Todos inciden en la construcción de dicho texto periodístico, desde su redacción hasta su circulación, sin importar el tema.⁴⁰ Sin embargo, desde la experiencia también es pertinente poner sobre la mesa la siguiente consideración: sí, en él convergen intereses y presiones, pero quien redacta espera al cierre de edición, que su texto sea leído por un público, por un lector prefigurado que Umberto Eco llamó *lector modelo*.

Un texto postula a su destinatario como condición indispensable no solo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta o empíricamente.⁴¹

Desde el reportero o colaborador hasta el responsable de circulación, los involucrados en la cadena de producción periodística, cargan con los intereses del medio pero deben empatarlos con un objetivo común que: el suscriptor y comprador lean el material que producen (por eso son básicos los perfiles de audiencia). Al respecto, desde una perspectiva *intertextual*, Jensen apunta que “los textos mediáticos masivos son el producto de un tipo sistémico de *intertextualidad* meticulosamente planificado; los medios masivos consideran a su público como socios —más o menos aquiescentes—”.⁴²

³⁹ McManus, Jhon H., *Market-driven Journalism. Let the citizens Beware?*, Thousand Oaks, CA, Sage, 1994.

⁴⁰ A este modelo hay que sumar las rutinas periodísticas y la manera en la que los nuevos medios digitales y redes sociales afectan la construcción de la noticia. En este sentido, Robert McChesney en su libro *Desconexión digital. El capitalismo está poniendo a Internet en contra de la democracia* (2013), ofrece datos e investigaciones que evidencian que todo en conjunto resulta en una pérdida de calidad informativa en las noticias. En España y América Latina, autores como el brasileño César Bolaño y el español Ramón Zallo, han evidenciado las mismas situaciones en sus regiones.

⁴¹ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987, p. 77.

⁴² Jensen, *op. cit.*, p. 302.

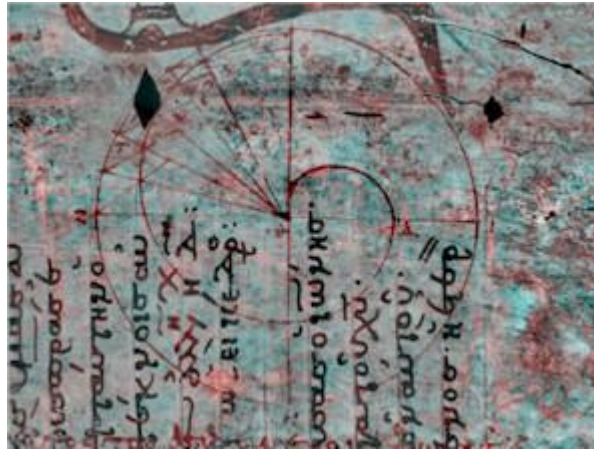
Claro que el texto periodístico es un registro histórico de sus referentes, una ventana al pasado, pero es también un acto de transformación de esos referentes a través de prácticas textuales con un fin social (incidir en la esfera pública a través de su lectura),⁴³ y mediada por los intereses que presionan al medio. Es decir, como los palimpsestos, sobre un texto base (referente) se superponen y entretajan textos en relación (*intertextualidad* y *paratextualidad*) para exponer algo de determinada forma sobre dicho referente (*metatextualidad* y *architextualidad*), que no será como el que existe o existió pues quedará debajo de capas de texto, por las que cobrará formas diferentes (*hypertextualidad*).⁴⁴

⁴³ Esfera pública entendida como lo que Jürgen Habermas también llama opinión pública, en ambos casos se refiere a “las funciones de la crítica y del control de la autoridad organizada del Estado que el público ejerce informalmente, aunque también formalmente a través de elecciones periódicas”. Al respecto, Habermas esquematiza un modelo en el cual el arte ocupa un lugar dentro de la esfera pública cultural, en la misma columna donde sitúa a la prensa, ambas son elementos mediadores de todo el sistema sociedad-Estado, por lo tanto, se definen como áreas de reflexión y debate. Si bien hoy la esfera pública se reconfigura por los vertiginosos cambios sociales y económicos de la noción de Estado-nación, el modelo permite destacar la trascendencia y alcances de la prensa y el arte.

⁴⁴ En el caso de los manuscritos palimpsestos, los textos más recientes se superponen al *scriptio inferior*, nombre con el que se designa al más antiguo, al primero que se inscribió en el pergamino.

Capítulo 2

El texto periodístico sobre arte contemporáneo



Fragmento de texto recuperado en el Palimpsesto de Arquímedes.

Volvamos al palimpsesto de Arquímedes, a los textos que arrojó la búsqueda en Internet, unos hablan del objeto antiguo, otros de lo escrito, es decir, van de su descripción a la explicación de su contenido; cada tema exigió habilidades y textos específicos, pero algunos presentaron desafíos especiales, no es lo mismo hablar de la apariencia del palimpsesto⁴⁵ que explicar uno de los principios que contiene: *todo cuerpo sumergido en un fluido experimenta un empuje vertical y hacia arriba igual al peso de fluido desalojado*, sin duda, lo segundo parece más difícil, sin embargo, con ayuda de conocimientos básicos de Física y con otras palabras se puede decir que cuando introducimos un objeto dentro de un líquido, se desplaza una cantidad de fluido igual al peso del objeto, además, el objeto recibirá un empuje también equivalente a su peso; con una ilustración de una mano sumergida en una cubeta —y el agua desplazada derramándose por efecto de la acción—, será más fácil de entenderlo y si además, añadimos algunas referencias de la vida cotidiana, como revelar que por este principio un barco flota en el mar, seguro será mucho mejor su recepción.

⁴⁵ En “Rayos X para Arquímedes”, del periódico *El país*, lo describe de esta manera: “El texto original, un libro de 90 páginas de piel de cabra, fue escrito en el siglo X en la antigua Constantinopla por un estudioso de la ciencia griega. Dos siglos después fue doblado, borrado y convertido en libro de oraciones de un monje ortodoxo. Más adelante se añadieron imágenes forjadas...” (consulta el 20 de julio de 2016 en https://elpais.com/diario/2006/07/30/sociedad/1154210408_850215.html)

La ciencia y el arte enfrentan el reto de aprehender referentes inasibles por medio del lenguaje cotidiano lo que requiere de cadenas textuales para poder asirlos (como el ejemplo anterior, que además de describir el principio, incluye ilustraciones y otras referencias), comparten además de esta dificultad, espacio en las mismas secciones y suplementos de cultura (aunque el segundo es más privilegiado, junto con la literatura)⁴⁶, es decir, en las secciones donde se ejerce el periodismo cultural.

El *periodismo cultural* se define sobre todo por las temáticas que trata, así lo hace el periodista y académico argentino Jorge B. Rivera (1935-2004):

Abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgativos los terrenos de las bellas artes, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación.⁴⁷

Estos temas moldean sus funciones: informar, mediar y orientar (a creadores, intelectuales, instituciones y público), por lo que se le atribuyen rasgos pedagógicos. Al respecto, el periodista cultural y académico español Iván Tubau (1937-2016), reconoce que es “una forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de comunicación”⁴⁸, pero para estar a la altura de esa labor, se le demanda buena escritura, conocimientos profundos en el área y, como el español Francisco Rodríguez Pastoriza anota, una postura crítica: “ha de introducir en sus mensajes los problemas de la sociedad y de la época en la que vive”.⁴⁹

En México, diversos estudios históricos han mostrado que el periodismo cultural jugó un papel importante en el desarrollo intelectual de la nación a través de publicaciones que implícita o abiertamente persiguieron funciones orientadoras y educativas.⁵⁰ Al

⁴⁶ Jurado Martín, Montserrat, “Géneros periodísticos y estilo temático de los periódicos mexicanos: Reforma, El Universal y La Jornada”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II. Vol. XVI. Núm. 32, Colima, invierno 2010, pp. 63-105.

⁴⁷ Rivera, Jorge B., *El escritor y la industria cultural*, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 15.

⁴⁸ Tubau, Iván, *Teoría y práctica del periodismo cultural*, Editorial ATE, Barcelona, 1982, p. 35.

⁴⁹ Rodríguez Pastoriza, Francisco, *Periodismo cultural*, España, Editorial síntesis, 2006, p. 16.

⁵⁰ Cano Andaluz, Aurora (coord.) *Las publicaciones periódicas y la historia de México* (ciclo de conferencias). México, UNAM/Instituto de Investigaciones bibliográficas, 1995.

Ruiz Castañeda, María Del Carmen y Luis Reed Torres. *El periodismo en México: 500 años de historia*, México, Edamex/Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1995.

Ruiz Castañeda, María Del Carmen. *La prensa, pasado y presente de México*, México, UNAM, 1990.

respecto, Sergio Vela (músico, ex presidente del extinto Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), ha afirmado que “la difusión, el examen y la crítica de la vida cultural informan y orientan al público; enriquecen la creación y la reflexión del intelectual y del artista, y alientan el análisis y el debate público sobre el papel de la sociedad y el quehacer de sus instituciones”;⁵¹ históricamente pesa en los hombros del periodista cultural una responsabilidad social que reconocen abiertamente quienes lo ejercen, Elena Poniatowska considera que “en un país en el que los libros son caros, el periodismo cultural cumple una función educativa, de apoyo y de divulgación”⁵², y por ello periodistas y escritores como Julio Patán afirman que hoy debe ser una labor enfocada al público: “el periodismo cultural debe usar sus herramientas para ayudar a interpretar el mundo, como todo el periodismo [...] lo que es una forma de deberse a los lectores”.⁵³

Cada medio y periodista cultural desarrolla su propio enfoque al respecto, sin embargo, consciente o inconscientemente, informa, interpreta, denuncia, critica, divulga y/o reflexiona sobre temas relacionados con el arte, la literatura y las humanidades en general, y su impacto alcanza a todos los involucrados en la esfera cultural.⁵⁴ En el caso de los medios impresos, lo hacen a través de textos periodísticos que en esta tesis se estudian para saber con qué y cómo se construyen cuando sus referentes provienen del *arte contemporáneo*.

⁵¹ Vela, Sergio en Musacchio, Humberto, *200 años de periodismo cultural*, México, Conaculta, 2007, p. 9.

⁵² Poniatowska, Elena, “Los alcances del periodismo cultural en México”, *La jornada*, Opinión, p. 27, de octubre de 2015.

⁵³ Patán, Julio, “Periodismo cultural: un mea culpa”, *Milenio Diario*, columna Malos modos, sección Cultura, p. 15, de marzo de 2016.

⁵⁴ Estos atributos y funciones son resultado de una trayectoria histórica que comenzó dos años después de la llegada de la imprenta a la Nueva España (1539), los historiadores identifican en las primeras hojas volante que circularon en esa época el antecedente del periodismo cultural, ya que incluían textos sobre literatura y ciencia, pero fue hasta principios del siglo XVII con las publicaciones por entregas que se difundió de forma constante información científica, histórica y literaria, desde entonces y hasta el surgimiento del periodismo moderno se desarrolló con una fuerte tendencia a educar y un ímpetu que le ganó espacios permanentes en sección y suplementos culturales como hoy los conocemos. Al paso del tiempo, estos se convirtieron en escaparates y termómetros de la cultura en México, sobre todo gracias a la labor de editores como Fernando Benítez, quien al frente de la dirección del periódico *El Nacional* (1929) creó el suplemento semanal *Revista mexicana de cultura* (1947) el cual sobrevivió hasta 1990 con distintos nombres y en diversos medios impresos, *México en la cultura* y *La cultura en México*, los más memorables. Históricamente, con Benítez el periodismo cultural se transformó en un ejercicio especializado y, la información cultural adquirió un sentido crítico y se volvió materia de análisis. La creación, las problemáticas sociales, la política cultural y todo lo involucrado en el desarrollo y difusión de la cultura nacional ganan lugar en el periódico con textos bien escritos e investigados. Hasta hoy, el periodismo cultural de Fernando Benítez influye en secciones y suplementos, permea junto con su historia, en la concepción del periodismo cultural que tenemos en México.

En este capítulo se desarrolla el concepto de *arte contemporáneo* para señalar las características que lo hacen un tema complejo, también se revisa históricamente la presencia del arte en el periodismo cultural para destacar el papel que ha jugado en el desarrollo artístico del país y la forma en la que ha orientado la función actual de los textos periodísticos sobre arte.

2.1 El arte contemporáneo

Al igual que el de *texto*, en su momento, los conceptos de *intertextualidad* y *transtextualidad* se adoptaron fácilmente para estudiar diversos fenómenos culturales, sobre todo porque como Desiderio Navarro reconoce, son procesos que se han incrementado al extremo en la llamada *posmodernidad*,⁵⁵ o como Barthes observó, hay una “imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva”.⁵⁶

La *intertextualidad*, por ejemplo, permitió a autores como Klaus Bruhn Jensen realizar estudios sobre contexto: “los textos adquieren su significado como parte de una red de textos, tanto del pasado como del presente. Los textos son manifestaciones momentáneas de una cierta “textualidad” general”.⁵⁷ Y no a pocos les ha dejado conocer la manera en la que se elaboran textos de cultura y la forma en que se relacionan con el público.⁵⁸ En el caso de la *transtextualidad*, se ha adoptado con especial interés para el estudio de programas televisivos, cine y arte, áreas en las que los textos son propensos a relacionar unidades sémicas procedentes de distintas épocas, lenguajes, soportes y códigos,⁵⁹ que requieren enfoques transdisciplinarios para estudiarse, como el *arte contemporáneo*.

⁵⁵ Se entiende aquí por posmodernidad la época actual (iniciada a finales de los años sesenta del siglo XX), llamada por otros autores *capitalismo tardío* o *modernidad tardía*.

⁵⁶ Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 2014 [1982], p. 50.

⁵⁷ Jensen, *op. cit.*, p. 301.

⁵⁸ Elizabeth Valencia, en *El placer de la intertextualidad*, afirma que hemos adquirido las capacidades para comprenderla y complejizarla desde la invención de la imprenta hasta ahora, tanto, que esta es un camino para la reflexión histórica: “la *intertextualidad*, al promover intensamente el juego o trasvase de textos a través del tiempo entre autores, obras, temas, problemas y sentidos, constituye un cimiento firme para provocar la dimensión histórica del sujeto” (p. 24).

⁵⁹ Uno de los ejemplos más notables en televisión, es el libro *Watching with the Simpsons: television, parody, and intertextuality* (2006) de Jonathan Gray, análisis *transtextual* de esta serie que se enfoca en las relaciones de *intertextualidad* e *hypertextualidad* de la serie. Sobre arte, mencionaré dos investigaciones que me parecen relevantes, la primera *Icon and Image in Modern Thai Art: A Preliminary Exploration* de

De acuerdo con autores como el filósofo estadounidense Arthur C. Danto (1924-2013), vivimos en una época en la que las obras de arte han dejado de hablar por sí mismas,⁶⁰ que están inmersas en la reflexión sobre el arte y su discurso, y que exploran todo tipo de soportes (pueden estar hechas de cualquier material y cosa), lo que provoca un desplazamiento en los criterios perceptivos que ahora exigen conocimientos y cuestionamientos: “hay que preguntarse cómo el significado está incorporado en el ser material del objeto”,⁶¹ la respuesta está en el sistema de relaciones que entabla la obra a través de los distintos códigos y discursos que se convocaron para su creación,⁶² así como en aquellos que inciden en él desde afuera, es decir, en su *transtextualidad*.

En su momento todo arte fue contemporáneo, pero en las últimas décadas *arte contemporáneo* es una categoría con la que se identifica la producción artística de creadores vivos, vamos, es el arte del momento,⁶³ aunque en ella se inscriben en particular ciertas expresiones que se alejan de los formatos tradicionales (pintura, escultura, grabado y dibujo), dentro de las que destacan como representativas aquellas cuyo objeto es desplazado por una idea o concepto y que demandan un ejercicio estético e intelectual para desentramar las diversas relaciones congregadas en y fuera de la pieza, y con ello aprehenderla y dotarla de sentido (Danto, 2002; Márquez, 2016) porque ya no basta un acercamiento emotivo.⁶⁴ Es el arte que se desarrolla después de las *vanguardias* y los

John Clark (2011) porque estudia *transtextualmente* cómo ciertos elementos artísticos (las imágenes budistas, entre ellas) cambiaron en uso y representación a lo largo de la historia del arte tailandés moderno; la segunda, *Sobre las relaciones entre música y pintura* de Román de la Calle (2006), que analiza las relaciones que música y pintura entablan para plantear la *transtextualidad* como “parte intrínseca de cualquier manifestación artística contemporánea”.

⁶⁰ Después de las vanguardias, los creadores debaten a través del mismo arte sobre el status de las obras de arte, cuestionan el propio concepto del arte y su relación con la política, instituciones, público y mercado (Jensen, 2014; Tatarkiewicz, 2002; Márquez, 2016), por medio de objetos comunes en los que parecen caber tantos sentidos como espectadores.

⁶¹ Danto, Arthur C., *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 13.

⁶² Marcos Márquez, apuntes del curso *Ver y reflexionar sobre el arte moderno y arte contemporáneo*, Casa Universitaria del Libro-UNAM, México, D.F., abril 2016.

⁶³ Gompertz, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de Arte Moderno en un abrir y cerrar de ojos*, México, Ed. Taurus, 2016.

⁶⁴ Esta idea no es nueva y no se limita al arte actual, hace tiempo que se acepta que una obra de arte puede recibir distintas interpretaciones de acuerdo con la época en la que se abordan y el público que las actualiza, el griego Nicos Hadjinicolaou (1938) explica detalladamente en *La producción artística frente a sus significados* por qué no son ni serán nunca objetos cerrados ni de un sentido único, pues al igual que una novela o cuento, su lectura se ciñe a una serie de circunstancias que no pueden controlar el autor o la pieza en sí. Particularmente, Roman Ingarden (1893-1970) enfatiza en su texto *Valor estético y valor artístico* que

ismos, y que integra como novedades el video, el arte objeto, el libro-arte, la instalación y el performance para generar obras que pueden incorporar distintos textos en ellas mismas.⁶⁵

Puesto así, el concepto de *arte contemporáneo* es muy abierto, pero hasta la redacción de la presente tesis, el arte producido en el último cuarto del siglo XX y comienzos del XXI, no había conseguido un nombre genérico propio, ya que no hay una visión o principio compartido por la mayoría de los artistas, sin embargo, el periodista inglés Will Gompertz (1965), especialista en arte moderno y Editor de Artes de la *BBC* de Londres, distingue algunas tendencias como rasgos que lo identifican (las cuales resultan de corrientes artísticas previas y su recontextualización al momento actual), una es la producción de un “arte de la experiencia” a través de objetos y espacios interactivos que han modificado la relación tradicional entre público, museo, obras y artistas, como las piezas del mexicano Rafael Lozano-Hemmer y las instalaciones de la japonesa Yayoi Kusama. Otra es la realización de obras cuyo objetivo es “la provocación y el *shock*” al cuestionar conceptos y/o principios socialmente aceptados o al contrario, controvertidos; la serie *Made in Heaven* de estadounidense Jeff Koons, sería el ejemplo más claro; y la tendencia más destacable para Gompertz, es una actitud que sí puede englobar la mayor parte de la creación artística del periodo mencionado, el autor la nombra con la palabra *entrepreneurialism*, lo que en México llamamos *emprededurismo*, y que orienta al artista no solo a la creación artística, sino también a la promoción de él mismo como creador y como marca, lo que ha hecho necesario aprender a distinguir arte de mercancía, aun cuando se trate de objetos del mismo autor. La actitud emprendedora conjuga el acto

en la relación entre obra y espectador este último es cocreador toda vez que es, como en un texto, quien actualiza la pieza al confrontarla y reconocer o no los valores relacionados con ella, de hecho, para el autor así nace la obra de arte. Estas consideraciones retornan a la reflexión a la idea del texto como proceso que convoca distintos textos para su elaboración y lectura, “la obra de arte requiere un agente existente fuera de ella, es decir un observador, que la haga –según mi experiencia– *concreta*”, dice Ingarden. Además de esta habilidad para reconstruir una obra, se requiere de cierta disposición para su lectura: “pero este modo de percibir la obra de arte exige una actitud y esfuerzo especiales de parte del observador, si quiere abstenerse de toda terminación arbitraria de indeterminaciones cualitativas y al mismo tiempo registrar plenamente el carácter especial de cada momento de potencialidad”.

⁶⁵ Considérese *Mandala Mental* del curador británico Mathieu Copeland, expuesto en el Museo Universitario de *Arte contemporáneo* de agosto a octubre de 2013, un proyecto que estaba literalmente coreografiado para interactuar con el espectador, él debía completarla en su mente a partir de lo expuesto: cine, danza en vivo y texto escrito.

creativo con lo publicitario y lo comercial, el artista japonés Takashi Murakami es un representante exitoso de dicha actitud.⁶⁶

La recepción de este *arte contemporáneo* está sujeta al entendimiento del tipo de texto frente al que estamos y a la valoración de la construcción textual de la obra en su propio contexto. Las obras requieren entenderse desde el cómo una idea eligió sus materiales y cobró determinada forma en la pieza misma, hasta cómo en ello influyó la biografía del autor, los cánones artísticos previos y el contexto geo-temporal, pues la pieza es resultado de una historia individual, social y artística dentro de la cual el ahora es resultado de lo anterior, es decir, no puede apreciarse una obra de *arte contemporáneo* bajo los criterios que valoran un cuadro de hace dos siglos, o desde lo netamente estético si, por ejemplo, la pieza germinó de una crítica política a un momento o evento específico. Una actitud abierta y la preparación previa evita errores y excesos, como el que una obra signifique cualquier cosa o, al contrario, que nunca se aprehenda como objeto artístico; también es necesario conocer sobre herramientas, técnicas, códigos, textos, mercado, contextos y discursos para lograr una lectura enriquecida y efectiva; los textos de sala, recorridos guiados por el artista o curador, bibliografía al respecto y, por supuesto, el texto periodístico, son recursos valiosos para la lectura.

Los mismos requisitos para el público aplican para el periodista cultural que aborda referentes de *arte contemporáneo*. La mera descripción de un objeto artístico es necesaria, pero no basta si el texto persigue objetivos más ambiciosos como interpretar, denunciar, criticar, divulgar y/o reflexionar, es apenas el comienzo, como Christian Gómez Vega concluye:

Toda tarea periodística que pretenda difundir la producción artística implica en cierto sentido este antecedente: la construcción de un enfoque informativo necesariamente precedida por la experiencia estética de quien escribe, aun cuando haya recibido la asistencia del propio artista, un curador o la información que brinda la institución sobre las propuestas que aloja. La mirada del periodista existe y se convierte en una mediación entre las expresiones artísticas y sus espectadores.⁶⁷

⁶⁶ Gompertz, *Op. cit.*, p. 404

⁶⁷ Gómez Vega, Christian, "La precisión en lo inasible: el problema de la escritura periodística sobre el *arte contemporáneo*". En Romero Álvarez, María de Lourdes y Márquez Pérez, Marcos Enrique (coords.), *El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual*, México, UNAM, 2013, p. 52.

En las secciones de cultura, las piezas de arte se transforman en textos periodísticos, a través de esa experiencia para la que hay que estar predispuestos, pero hacerla aprehensible y promover su reflexión o crítica depende del enfoque informativo que menciona Gómez Vega, a partir del cual los periodistas convocan los textos con los que la transtextualizan.

2.2 El arte en la prensa escrita mexicana y el caso de *Milenio diario*

Es principalmente en forma de reseñas y críticas que el arte aparece en secciones y suplementos de cultura. Las primeras aparecieron desde los comienzos del periodismo cultural en México, las segundas son más recientes. Pese a que el género de la crítica artística se remonta al siglo XVIII con Denis Diderot (1713-1784) en Francia, en el país arrancó formalmente hasta el siglo XIX, cuando la prensa para escribir al respecto, acogió a individuos de formación miscelánea interesados en el arte (desde artistas hasta abogados).⁶⁸

A partir de entonces la crítica de arte jugó un papel importante no solo en el periodismo cultural, sino en la propia cultura del país. Historiadores como Ida Rodríguez y Xavier Moyssén observaron en sus estudios, que en el siglo XIX las críticas y reseñas que se publicaron en la prensa escrita participaron en el andamiaje y florecimiento de un arte auténticamente mexicano.⁶⁹

La aparición de análisis y reflexiones críticas sobre la producción artística pasada y del momento a principios del siglo XX, se acompañó de “una finalidad pedagógica emanada de una particular concepción acerca de lo que debería ser lo mexicano”, señala el historiador Fernando Ibarra,⁷⁰ de una tendencia a revalorar el arte popular, a recuperar el legado artístico prehispánico y el aliento a la creación inspirada en los paisajes, pasado y vida cotidiana nacional.⁷¹ Los textos sobre arte en la prensa del nuevo siglo incorporaron

⁶⁸ Ibarra, Fernando, “Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario”, en *Discurso Visual*, No. 35, enero-junio 2015, p. 24-32, www.discursovisual.net/dvweb35/TT_fernandoibarra.html (consulta: 20 de julio de 2016).

⁶⁹ Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, Tomo I, II y III.

⁷⁰ Ibarra, *Op. cit.* p. 26.

⁷¹ Moyssén, Xavier, *La crítica de arte en México (1896-1921). Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 2 tomos.

al público general y a consumidores, se les orientó para apreciar y comprar arte nacional, y sus autores debatieron en ellos la función social del artista y el trabajo de la academia.⁷²

Hasta las primeras décadas del siglo pasado, el texto sobre arte en prensa escrita continuó en la pluma de literatos y aficionados de distintas profesiones, los periodistas llegaron hasta hace medio siglo. De acuerdo con el investigador Eduardo Andión Gamboa, quien ha realizado estudios históricos sobre la producción artística y su relación con el periodismo cultural, fue hasta los años sesenta que el arte se consolidó como parte de la fuente cultural por dos factores, primero, la aparición de un conjunto de instituciones de fomento y difusión de las artes, y la organización de eventos artísticos por parte de movimientos como el de los escritores de *la onda* y el de los artistas de la *Generación de la ruptura*, instituciones y creadores generaron la oferta informativa necesaria para una cobertura más o menos diaria en secciones y suplementos (con reporteros exclusivamente dedicados a ellas). El segundo factor, es el surgimiento del periodismo como carrera universitaria (con el subsecuente reconocimiento del periodismo como profesión) y su coincidencia con un distanciamiento entre escritores y prensa.⁷³

Es importante este breve recorrido histórico para visualizar los alcances que los textos sobre arte publicados en la prensa escrita, han tenido dentro de la historia del arte mexicano, así como su reciente configuración como ejercicio periodístico especializado. Hoy el arte conforma un circuito sólido en el que los medios son integrantes medulares, pese a lo cual y a la fuerza con la que irrumpió la escritura sobre arte hace más de un siglo, en los últimos años se señala una escases de críticos y periodistas que escriban sobre todo de *arte contemporáneo*.⁷⁴

Actualmente, los textos periodísticos sobre arte contemporáneo son elaborados por periodistas, bajo la figura de reporteros dedicados a la actualidad informativa (inauguración de exposiciones, oferta de entrevistas, presentaciones de catálogos, entre

⁷² Tanto Ida Rodríguez como Xavier Moysén, coinciden al respecto en sus investigaciones sobre crítica de arte en la prensa del siglo XIX y principios del XX.

⁷³ Al respecto, Andión argumenta que el distanciamiento se debió en mucho a los estímulos a la creación que el Estado ofrece a partir de esos años (becas, fondos, empleos en las nuevas instituciones, etc.), con los que artistas y escritores tienen posibilidad de vivir de su obra sin necesidad de trabajar para diarios y revistas, lo que abre camino a la figura del periodista en las redacciones.

⁷⁴ Para destacar su relevancia actual tómesese en cuenta que, de acuerdo con reportes de 2016, el *arte contemporáneo* hasta el 2015 superó al arte moderno en subastas; el boom de galerías que se vive en los últimos años en ciudad de México, Oaxaca, Guadalajara y Monterrey; la cada año más concurrida Zona Maco; y el posicionamiento de México como puntero latinoamericano en el mercado del arte.

otros), y en historiadores del arte (críticos y/o curadores) bajo la figura de colaboradores que con frecuencia escriben para distintos periódicos, suplementos, revistas y medios electrónicos y digitales. Sin embargo, la presencia de ambos no se traduce en abundancia de géneros reflexivos e interpretativos.⁷⁵ Ante este panorama, saltan a la vista los casos que permiten analizar la construcción del texto periodístico sobre *arte contemporáneo*, en particular dos *La Jornada* y *Milenio diario*, que incluyen tanto periodistas como colaboradores.

Hasta poco antes de terminar la presente tesis, *La Jornada* contó en sus páginas con las firmas de Teresa del Conde y Raquel Tibol, y hasta su conclusión, con la de Merry McMasters, nombres que ya figuran en los anales de la crítica e historia del arte en México (las tres historiadoras del arte, pero McMasters además, periodista); por su parte, *Milenio diario* reúne firmas más jóvenes, pero también más mediáticas: Avelina Lésper, Nicolás Alvarado y Magali Tercero (la primera, historiadora del arte; el segundo, comunicólogo, y la tercera, periodista), además ofrece en sus secciones información sobre arte de forma abundante en comparación con otros medios, estos motivos despertaron el interés por estudiar el tema de esta tesis en dicho periódico.

Milenio diario pertenece a un grupo que conformó en 2013 la *Colección Milenio Arte* como una iniciativa de Fundación Milenio para difundir el arte que se gesta en México ante un público masivo; “apuesta por la cultura como la mejor vía para superar los problemas que nos aquejan y transformar a México en un mejor país para todos”, declaró Francisco D. González Albuérne, director general de Grupo Milenio, en el marco de la primera exposición del proyecto.

Milenio Diario debutó el primero de enero de 2000, forma parte de Grupo Milenio que agrupa varios medios de comunicación pertenecientes a Multimedios Estrellas de Oro, consorcio fundado en la ciudad de Monterrey en 1930 por Jesús D. González y que

⁷⁵ Una hojeada rápida a las secciones de cultura adelanta esta conclusión, pero hay diversas investigaciones que lo confirman, por ejemplo, la de Jurado, Montserrat, “Géneros periodísticos y estilo temático de los periódicos mexicanos: Reforma, El Universal y La Jornada”, publicado en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XVI, núm. 32, pp. 63-105, Universidad de Colima, México 2010, http://bvirtual.ucol.mx/descargables/333_generos_periodisticos.pdf y la de Álvarez González, Martha Elizabeth. *Crisis en el periodismo cultural mexicano: El Universal y Excelsior, dos casos significativos*. Tesis de maestría. México: FCPyS-UNAM, 2010, <http://132.248.9.195/ptb2011/enero/0665538/Index.html> (consultas: 20 de julio de 2017).

comenzó en el ramo de transportes.⁷⁶ Su actividad en medios comenzó en los sesenta con la compra de una estación local de radio y otra de televisión, en 1975 fundó *Diario de Monterrey*, a partir de entonces se expandió por toda la república, hoy cuenta con 13 diarios en toda la República (uno nacional, once regionales y uno deportivo). Es dueño de 37 estaciones de radio en México (27 de frecuencia modulada y 10 en amplitud modulada) y una en Madrid, España (Top Radio); posee 9 canales de televisión en ocho ciudades del país, incluido *Milenio TV*, canal de televisión por paga dedicado a noticias, y participa en Internet con la versión digital de sus diarios, *Milenio.com* y *LaAficion.com*.

En el 2009, *Milenio Diario*, ganó el Águila Dorada de los premios *The Eagle Awards* como medio impreso de mayor impacto, y en 2013 la empresa medidora Alexa lo colocó como uno de los más influyentes del país, junto con *Reforma* y *El Universal*.⁷⁷ De formato tabloide, con un promedio de 40 a 50 páginas a color por edición, también es de los mejor adaptados a Internet y se mantiene hasta el 2016 entre los cinco diarios de circulación nacional más leídos.⁷⁸

Este periódico, desde su concepción contempló una sección cultural que hoy es referente obligado por ofrecer una oferta informativa variada y constante. Y desde su fundación hasta el momento de concluir esta tesis, la sección está bajo la dirección de Ariel González y se publica en la segunda mitad del diario, por lo general abarca entre 5 y 6 páginas.

Por sus columnas y artículos (con periodicidad fija) han desfilado plumas destacadas, entre ellas, Pablo Fernández Christieb, Juan Domingo Argüelles, Guillermo Samperio, Eusebio Ruvalcaba, Jorge Ayala Blanco, Xavier Velasco y José de la Colina. Y

⁷⁶ El grupo abarca negocios en el sector de entretenimiento con salas de cine en todo el país, además de salas teatro y parques de atracciones. Más información en www.milenio.com/quienes-somos, www.infoamerica.org/grupos/estrellas_1.htm y web.archive.org/web/20131004042614/ (consultas: 20 de julio de 2017).

⁷⁷ Sánchez Correa, Berenice, “Los 10 periódicos on line más influyentes de México”, *Merca 2.0*, 13 de diciembre, www.merca20.com/los-10-periodicos-mas-influyentes-en-mexico/ (consulta: 20 de julio de 2017).

Nava, Iván, “Periódicos ¿cuál es el más leído por entre los mexicanos?”, *Merca 2.0*, 16 de febrero de 2017, www.merca20.com/periodicos-leido-los-mexicanos/ (consulta: 20 de julio de 2017).

⁷⁸ En 2013 ganó mención honorífica de los Premios Webby –considerados los Óscar de Internet–, por sus aplicaciones *Milenio Diario* y *Milenio impreso* para Ipad y Iphone. Sobre su versión en línea, puede leerse algunas evaluaciones en el artículo *Prensa digital en el DF* de Jorge Tirzo y Lizeth Castillo, <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/06/15/prensa-digital-en-el-df/> (consulta: 20 de julio de 2017).

en su columna colectiva *La crítica*: Mary Carmen S. Ambriz en libros, Lorenzo Rocha en arquitectura, Xavier Quirate en música, Jorge Ochotorena en artes plásticas⁷⁹, Enrique Olmos de Ita en teatro y Antulio Sánchez en Internet. Dentro de la sección cabe destacar la presencia de *Brújula*, una cartelera cultural, y *Delitos menores*, un suelto editorial sobre sucesos relevantes en el ámbito cultural, regularmente polémicos.

El suplemento de esta sección cultural es *Laberinto*, bajo la dirección de José Luis Martínez Solares aparece todos los sábados desde el 22 de junio de 2003. Su contenido ofrece reseñas de eventos y productos culturales, entrevistas con creadores e intelectuales, crítica de cine y artes, y ensayos de temas diversos, además se publican ilustraciones, poemas, cuentos y fragmentos de novelas de autores tanto emergentes como consagrados.

Sobre la sección y el suplemento, Ariel González ha comentado que son un esfuerzo por acercar la cultura a un público no conocedor o que empieza a conocer; por su parte, en el marco de los primeros 500 números, José Luis Martínez Solares comentó sobre *Laberinto*: “el aliento de un suplemento cultural, y de ahí su pertinencia, es buscar ofrecerles a los lectores un conjunto de textos e imágenes con una vocación cultural no encerrada en torres de marfil, no centrada en lo que es conocido como la alta cultura”.⁸⁰ Previamente, en el marco de 10 años de la publicación del suplemento, declaró que las secciones y suplementos culturales son un reflejo de la personalidad y los intereses de sus editores, reporteros y colaboradores, “no nos interesan las rencillas, los agravios, sino la polémica fundada en ideas”,⁸¹ declaró en su momento el editor de *Laberinto*, que entonces, en apego a sus dichos, es un suplemento con una vocación por la apertura y la pluralidad, abierto a todas las disciplinas artísticas sin soslayar los asuntos sociales, históricos, sociológicos y académicos, es decir, bastante fiel a los principios del periodismo cultural (comprendido en este la crítica de arte) que se enunciaron a lo largo de este capítulo.

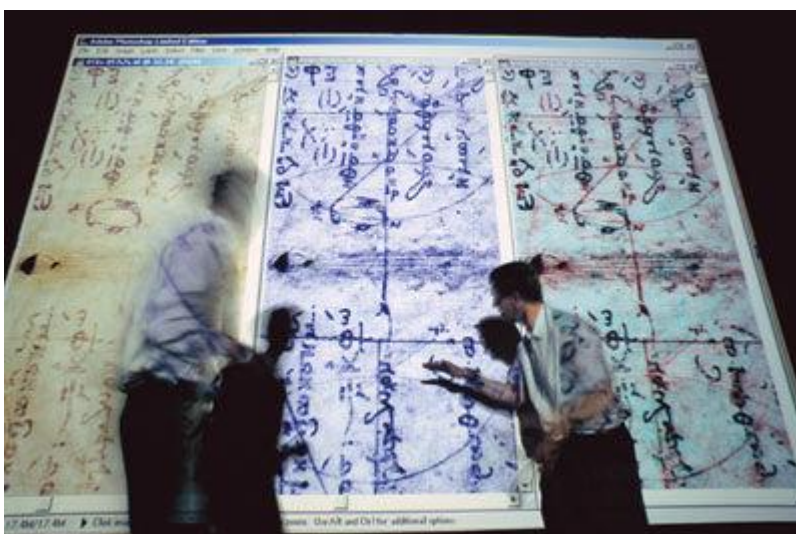
⁷⁹ Jorge Ochotorena, artista visual, restaurador y crítico de arte, murió en mayo de 2014, razón por la cual no se retomó para el análisis transtextual que se presenta en esta tesis.

⁸⁰ Flores, Juan José, “Los primeros 500 números del suplemento ‘Laberinto’”, *El Financiero*, 1 (2 de febrero de 2014, www.elfinanciero.com.mx/after-office/los-primeros-500-numeros-del-suplemento-laberinto.html (consulta: 20 de julio de 2017).

⁸¹ Balerini Casal, Emiliano, “Laberinto: una década en el periodismo cultural”, *Milenio*, 22 de junio de 2013, http://m.milenio.com/cultura/Laberinto-decada-periodismo-cultural_0_105589724.html (consulta: 20 de julio de 2017).

Capítulo 3

Procedimiento para el análisis transtextual de textos periodísticos sobre arte contemporáneo



Parte del equipo de investigadores explica el proceso de recuperación del texto original del Palimpsesto de Arquímedes.

Regresemos por un momento a los siete tratados de Arquímedes, se sabía de su existencia desde que el matemático griego los escribió gracias a las traducciones que se hicieron de ellos a lo largo del tiempo, solo hubo tres libros originales, dos hasta hoy desaparecidos y este que permaneció debajo de otros textos desde el año 1229 de nuestra era, imposible de leer por las capas superpuestas de texto e imágenes sobre él hasta que la tecnología posibilitó su rescate en el 2006.

Fue un equipo de científicos de la Universidad de Standford, Estados Unidos, el que recuperó el texto oculto por medio de un procedimiento llamado fluorescencia de rayos X (XRF), el cual consiste en radiar un tipo de energía que específicamente afecta la tinta usada por Arquímedes, las partículas que se desprenden por la radiación permiten recuperar el texto original.

Los científicos tuvieron que encontrar un método que les permitiera llegar a la composición química del texto de Arquímedes. En esta tesis la *transtextualidad* es la que logró llegar a la materia de la que están hechos los textos periodísticos sobre *arte contemporáneo* y que no es otra cosa que otros textos. En este capítulo se presentan los

pasos que se siguieron para identificar, caracterizar y estudiar dichos textos junto con las relaciones que entre ellos entablan; el lector además advertirá en las siguientes páginas, que la *transtextualidad* es un concepto con el cual se puede realizar el análisis de textos periodísticos y en el caso de esta tesis, demostrar que es a través de los textos convocados y la forma en que los relaciona entre sí, que el periodista es capaz de aprehender los inasibles referentes del arte contemporáneo.

Los análisis *intertextuales* y *transtextuales* de textos periodísticos no son nuevos, a través de la primera se ha estudiado particularmente la dimensión polifónica de los textos y las formas de citación en relación con los géneros periodísticos, estas investigaciones optan por análisis comparativos en los que se diseccionan las citas contenidas para estudiar el discurso local de las fuentes y luego, reconstruir el discurso global de los textos; este tipo de investigaciones han destacado la *intertextualidad* como recurso para hacer más persuasivo un texto o para favorecer grupos y personajes políticos.⁸²

Otros trabajos utilizaron la *intertextualidad* para estudiar elementos que pueden entenderse como textos unitarios y que requieren especialmente de la *intertextualidad* del lector, como los *titulares* y los *snippets* (en periodismo digital), e incluso géneros como la caricatura. Estos estudios demostraron que hay *peritextos* tan abiertos a la interpretación que pueden modificar el sentido global del texto en el que se insertan si el lector no logra leerlos como el autor y/o editor lo esperaban.⁸³

Las investigaciones sobre las *fuentes* y textos a través de la *intertextualidad* se recuperaron en esta tesis como una reflexión crítica que orientó el estudio de las *fuentes* en el análisis, provocaron un cuestionamiento sobre qué era necesario saber de ellas en los textos sobre *arte contemporáneo*, e *intertextualmente* qué imponen al lector estos textos.

La *transtextualidad* como propuesta metodológica, aun es poco aplicada en el estudio de textos periodísticos y se emplea de forma casi íntegra para estudiar autorías y, en menor medida, el texto periodístico en Internet y redes sociales.⁸⁴ Hasta el día que se

⁸² Ver Karam, Tanius, *Intertextualidad y discurso informativo de prensa*; y Seghezzi, Natalia Andrea, *Intertextuality in the news: The spanish terrorist attack on march 11*.

⁸³ Cito como ejemplo representativo *The unthinkable unprecedented: intertextuality in newspaper genres*, investigación de la académica brasileña, Sara Oliveira; en su estudio analiza 5 ejemplos de *intertextualidad* en distintos géneros y textos periodísticos.

⁸⁴ La investigación *Catching the news: two key cases from today* de Ruslana Margova e Irina Temnikova, emplea una metodología *transtextual* para estudiar dos nuevas formas de noticia en Internet.

concluyó esta tesis, solo se había identificado un antecedente en el estudio de la construcción del texto periodístico con dicha metodología, se trata de *La transtextualidad en el discurso periodístico. Análisis de una entrevista*, de María de Lourdes Romero Álvarez,⁸⁵ del cual destacaré tres aspectos, primero, la autora demostró los alcances positivos de este enfoque al conseguir un análisis profundo de una entrevista publicada; segundo, mostró que la recepción de este tipo de textos es un complejo proceso de reconstrucción *transtextual* y, tercero, demostró que el análisis *transtextual* accede al tipo de investigación periodística que respalda el texto.⁸⁶

Todas estas investigaciones fueron modelos para diseñar la siguiente propuesta metodológica, no obstante, quien las consulte notará un distanciamiento de ellas, pues al estudiar la construcción del texto periodístico sobre *arte contemporáneo* la propuesta de Gerard Genette tuvo que adaptarse a este tipo de texto y sus temas. Además, la cantidad de textos que se analizó para poder generalizar diversos aspectos de los mismos también requirió adaptaciones.

Para analizar el texto periodístico sobre *arte contemporáneo* y saber algo de su construcción, se estudiaron los textos producidos en un periodo corto pero álgido para el *arte contemporáneo* en México: de 2014 a 2016, años en los que se rompieron récords de asistencia en los museos más importantes del país y en los que se realizaron dos de las más importantes exposiciones que se han hecho en el país de este arte: *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* (septiembre de 2014 a enero de 2015) y *Arqueología: biología* de Anish Kapoor (mayo a diciembre de 2016).

Del periodo elegido se leyeron el total de secciones culturales y suplementos sabatinos publicados en *Milenio Diario*, se colectaron textos que tuvieron como tema el *arte contemporáneo* y se identificó a los autores que tenían este tema como recurrente. Se colectaron y leyeron un total de 575 textos que se agruparon por temas y autores, de ellos se seleccionaron y analizaron todos los textos publicados sobre las exposiciones *Yayoi*

⁸⁵ Romero Álvarez, María de Lourdes, "La transtextualidad en el discurso periodístico. Análisis de una entrevista", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 213, septiembre-diciembre 2011, pp. 53-69.

⁸⁶ Salvo el punto dos, los aspectos aquí señalados son conclusiones a título personal, el objetivo de la investigación fue "ejemplificar el proceso complejo que implica la comprensión de la lectura", para lo cual se analizó *transtextualmente* una entrevista publicada en *El Universal*, sin embargo, la exploración del texto logró varios descubrimientos y conclusiones a partir de las cuales, extraje los aspectos mencionados.

Kusama. *Obsesión infinita* en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo y *Arqueología: biología* del artista Anish Kapoor en el Museo Universitario Arte Contemporáneo; y por autores se seleccionaron y analizaron los que destacaban por actualidad informativa y/o por reunir en ellos la mayor cantidad de elementos que permitieran un análisis profundo. De tal forma que se seleccionó a las columnistas Avelina Lésper y Magali Tercero (con 24 textos por cada una); y al articulista Nicolás Alvarado (con 16 textos),⁸⁷ en la sección de Anexos puede consultarse la lista de textos analizados y las tablas que contienen a detalle los datos obtenidos del análisis que a continuación se expone (pág. 127).

Como en el caso del *Palimpsesto de Arquímedes*, se hizo necesario delimitar lo que se estudiaría como texto, pues aunque *paratextualmente* el estudio de la página o la sección completa resultaría sin duda enriquecedor, hubiera sido inabarcable en el plazo designado para realizar la investigación, así que como texto se toma lo que dentro de una página se delimita individual y gráficamente como noticia, nota, reportaje, crónica, etc., sin perder de vista los textos que lo rodean pues pueden entablar relaciones entre sí. De esta manera:



Texto periodístico

“El centro de la dona”, escrito por Avelina Lésper en su columna quincenal Casta Diva del suplemento Laberinto de Milenio Diario, publicado el 13 de diciembre de 2014.

Cuerpo

⁸⁷ De las coberturas por temas, se analizaron 20 textos, 13 de Yayoi Kusama. *Obsesión infinita* y 7 de *Arqueología: biología* de Anish Kapoor.

Dentro del texto hay una mancha tipográfica abundante que salta a la vista, a este elemento se le identifica como cuerpo y contiene el asunto o tema del texto, lo que el lingüista neerlandés Teun A. van Dijk (1943) llama *macroestructura*.⁸⁸ Cualquier texto periodístico sigue una estructura similar a la de otros textos: introducción, desarrollo y conclusión, según el género integran un elemento llamado *lead* o entrada, que puede tomarse como un condensado del cuerpo, una vía rápida al asunto, pero como se emprendió una lectura analítica se procedió de forma clásica a identificar la idea que contiene cada párrafo para determinar el asunto, luego, cómo se desarrolla, si por resolución, comparación o descripción. Veamos el primer párrafo del texto mostrado arriba:

Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona”. La obsesión decorativa de la exposición de Yayoi Kusama en el Museo Tamayo debería cambiar su texto curatorial por el statement empresarial de las donas Krispy Kreme. Esta obra es un centro vacío dentro de un círculo empalagoso, para una sociedad que evade pensar, que necesita aturdirse de azúcar, que admira y encumbra un estilo artístico que es un placebo cerebral. Los barroquismos de la psicodelia están provocados por el LSD y los puntos de Kusama por un postre relleno de cremosos ansiolíticos. Kusama aclara que los puntos y las variaciones Krispy Kreme de chispas de colores son sus alucinaciones, consecuencia de su conflictiva psique y su torturada vida, menciona anécdotas melodramáticas del hospital psiquiátrico como un hogar con facilidades psicotrópicas para la creación. Incongruente con la desgraciada biografía que la detona, esta reiterativa obra es una “fantasía glaseada”, imitación de la reducida noción de felicidad que la sociedad de consumo vende como un estado estúpido que suspende al cerebro de sus funciones cognitivas.

En este primer párrafo del cuerpo, introducción del mismo, la idea principal es: la obra de Yayoi Kusama expuesta en el Museo Tamayo es producto de alucinaciones y medicamentos para una sociedad no pensante. El resto de los párrafos arrojaron las siguientes ideas:

⁸⁸ Van Dijk, Teun A., *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, p. 77.

Párrafo / Sección	Idea principal
<p>Párrafo 1: Introducción</p> <p>Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona”. La obsesión decorativa de la exposición de Yayoi Kusama en el Museo Tamayo debería cambiar su texto curatorial por el statement empresarial de las donas Krispy Kreme. Esta obra es un centro vacío dentro de un círculo empalagoso, para una sociedad que evade pensar, que necesita aturdirse de azúcar, que admira y encumbra un estilo artístico que es un placebo cerebral. Los barroquismos de la psicodelia están provocados por el LSD y los puntos de Kusama por un postre relleno de cremosos ansiolíticos. Kusama aclara que los puntos y las variaciones Krispy Kreme de chispas de colores son sus alucinaciones, consecuencia de su conflictiva psique y su torturada vida, menciona anécdotas melodramáticas del hospital psiquiátrico como un hogar con facilidades psicotrópicas para la creación. Incongruente con la desgraciada biografía que la detona, esta reiterativa obra es una “fantasía glaseada”, imitación de la reducida noción de felicidad que la sociedad de consumo vende como un estado estúpido que suspende al cerebro de sus funciones cognitivas.</p>	<p>La obra de Yayoi Kusama expuesta en el Museo Tamayo es producto de alucinaciones y medicamentos para una sociedad no pensante.</p>
<p>Párrafo 2: desarrollo</p> <p>Se supone que el estilo VIP es para reflexionar pero Kusama evidencia la cómoda realidad de un estilo fácil que le permite descansar y poner sus limitadas ideas en manos de un equipo de diseñadores de interiores que las diversifican en marketing, vestidos, bolsos, cortinas, muebles, etcétera. Es pertinente analizar qué clase de sociedad tenemos que considera y expone como arte este ejemplo de banalidad y frivolidad. La seriedad presuntuosa con la que ven y describen esta obra contrasta con su presencia ridícula, que se multiplica en la insustancialidad y la falta de contenido, es un retrato clínico del sinsentido del concepto de arte que manipulan la crítica, las universidades y los curadores. La terapia ocupacional derivó en una compulsiva decoración acaramelada, su narcótica elementalidad responde a una sociedad que reposa su escaso juicio y nulifica el sentido crítico. La manada social camina sonámbula, quiere obras insignificantes que imagina divertidas, busca la ausencia de complejidades para disculparse de ejercer su inteligencia. Lo expuesto, desde el cuartito de luces hasta las “actividades”, son una fuga continua, un devenir entre una imaginación perezosa y la académica sobrevaloración argumental sustentada en el lugar común.</p>	<p>El arte de Kusama es un estilo fácil, comercializable, validado y sobrevalorado por instituciones y académicos para una sociedad acrítica que busca diversión.</p>
<p>Párrafo 3: conclusión</p> <p>¿Por qué la sociedad no quiere pensar? ¿Por qué el arte ha llegado a estos niveles de desidia mental? Todos tienen derecho a renegar del compromiso de razonar, infra-vivir en demencia voluntaria. La existencia es difícil, demandante, involucrarse es una disyuntiva dolorosa. Estar en contra de la inteligencia se ha convertido en el comportamiento políticamente correcto, en una oportunidad de convivencia: disentir o cuestionar es una actitud indeseable, antisocial e incómoda. Los individuos quieren ser populares, ser Trending Topic, tener miles de amigos, y eso se consigue con simpatía. Por eso es absurdo que esta obra no se asuma como el pretexto comercial enajenante que es y la sitúen en un museo, le den una infraestructura intelectual y la llamen arte. Deberían llevarla a sus últimas consecuencias, liberarla de las estrecheces institucionales, pintar con el mismo estilo el centro de convivencia infantil y la montaña rusa, poner animadoras y payasos mostrando la exposición disfrazados de Kusama, invitar a los asistentes a una alberca de pelotas, con observadores psiquiatras, sociólogos y antropólogos que hagan un estudio de lo que está pasando con el arte. Hace décadas que la televisión dejó de ser la “caja idiota”, hoy ese honor es del museo, la supuesta pauperización intelectual televisiva es propiedad de exposiciones como ésta que convergen con la exponencial venta de comida basura, medicamentos, drogas, es el gigantesco conjunto de elementos que construyen un entorno social irracional, complaciente, adicto a la satisfacción fácil. Es un desperdicio que este magno escenario no sirviera para velar los restos de Chespíritu, que habría tenido un marco a la altura de su talento e inspiraría a la comunidad intelectual a escribir textos que más tarde reconocerían con el Premio Nacional de Ensayo.</p>	<p>La exposición es el pretexto comercial de un recinto enajenante, entretenimiento para una sociedad no pensante.</p>

Al final, no hay duda sobre la macroestructura: la exposición *Yayoi Kusama. Obsesión infinita*, la forma en la que se desarrolla el texto es por comparación: la obra de Kusama es como la comida chatarra, el museo como la televisión, etc.

Los textos incorporados como *peritextos* se analizaron como unidades poseedoras de un significado local dentro del texto, a fin de clarificar su sentido individual y entender cómo se relacionan con el resto de los textos y con la macroestructura. Por ejemplo, el título: *El centro de la dona* se determinó como un texto sobre el vacío (el agujero que las donas poseen al centro), más adelante abundaremos en él.

Finalmente, la propuesta de análisis no siguió el orden que Genette estableció, pues a diferencia de los textos literarios como la novela y el cuento, el periodístico establece una relación con el lector diferente (como lo mostró la investigación de Lourdes Romero)⁸⁹ en la que la *paratextualidad* es una invitación y entrada al texto. Por otra parte, en interés de concentrar los esfuerzos en identificar los componentes con los que se construyen y las relaciones que establecen entre sí, así como de determinar en qué se transforman los textos y referentes incorporados, se estableció un orden prioritario, a fin de profundizar en las relaciones *intertextuales* e *hypertextuales* (que según lo previsto, son las que arrojarán luz sobre ambos objetivos).

3.1 Paratextualidad: la exploración espacial del texto

El texto periodístico ocupa un sitio específico y fijo en un soporte (la plana de un periódico de papel), en ese espacio el cuerpo está rodeado de otros textos que son parte de él, llamados *peritextos*, y fuera de ese espacio y soporte, puede que lo orbiten otros, los *epitextos*. Los *peritextos* tienen su origen en el mismo texto al que pertenecen, de hecho, pueden ser una cita del cuerpo.

Los *peritextos* no son opcionales y los *epitextos* dependen de autores externos, de que alguien los recupere en otro texto. En el caso de los *peritextos*, hay dos reglas fundamentales establecidas para su construcción, deben ser breves y atractivos. A continuación, los imprescindibles y sus funciones:

Titular o cabeza: recupera y anuncia lo más sobresaliente o impactante del cuerpo.

Antetítulo: complementa al título o introduce al tema.

⁸⁹ Romero, *Op. cit.*, p. 53-69.


Subtítulo: aporta información que se desarrollará en el cuerpo.

Lead o entrada: el primer párrafo, ubicado entre el cuerpo y el titular, regularmente responde varias o todas las preguntas base del periodismo (más adelante se habla de estas preguntas); en palabras de Leñero y Marín, “contiene los más importantes elementos de la información”.⁹⁰

Balazo: ubicados dentro del cuerpo contienen declaraciones o datos atractivos del cuerpo.

Los *peritextos* buscan atrapar al lector, garantizar la lectura del texto, de ahí que incluso el titular y la bajada, Vicente Leñero y Carlos Marín las definieran como “el grito”, pues los consideraban llamados de atención que anuncian el texto completo y sintetizan lo medular del mismo de forma atractiva.⁹¹ Los *peritextos* no solo son tipográficos, hay visuales o mixtos, a los primeros pertenecen textos como el título, a los segundos fotografías e ilustraciones, y a los terceros, gráficos como líneas del tiempo e infografías.

Veamos los tipográficos en *El centro de la dona*:



Título: El centro de la dona
Cita directa que se toma del cuerpo de la columna, “Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona”.
Tema: el vacío.
En relación con la macroestructura y el cuerpo, el título resume y representa la interpretación que la autora hace de la obra de Yayoi Kusama, el público y la sociedad.

Nombre de columna: Casta Diva
Por el nombre, se presupone que el texto es una crítica de arte.

Autor: Avelina Lésper
Si se conoce a la autora se presupone que el tema será arte y si es sobre *arte contemporáneo*, que será en su contra.
Se incluye el correo electrónico de la autora como vía de comunicación directa con ella.

⁹⁰ Leñero, Vicente y Marín, Carlos, *Manual de periodismo*, México, Grijalbo, 1986, p. 61.

⁹¹ Leñero y Marín, *Op. Cit.*, p. 60.

Los *peritextos* tipográficos, toman formas similares a las citas, son directos cuando se extraen del cuerpo, e indirectos cuando se retoman de él pero no literalmente. En relación con el texto principal (cuerpo), los *peritextos* mixtos se calificaron como reiterativos si representaron gráficamente la información; contextuales si aportaron información no contenida en el texto para comprenderlo mejor, y explicativos si detalló el qué y cómo de algo, en *El centro de la dona* no hay este tipo de *peritextos*, pero sirva de ejemplo una ilustración sobre la formación de huracanes en una nota sobre la temporada de estos fenómenos. Y finalmente, a los *peritextos* visuales, como fotografías, cartones e ilustraciones artísticas, en relación con el cuerpo del texto, se les denominó ilustrativos si lo ejemplificaron, o alusivos si solo se inspiraron en el tema (un paisaje desolado para un artículo sobre la depresión sería alusivo).

En *El centro de la dona*, hay un *peritexto* visual:



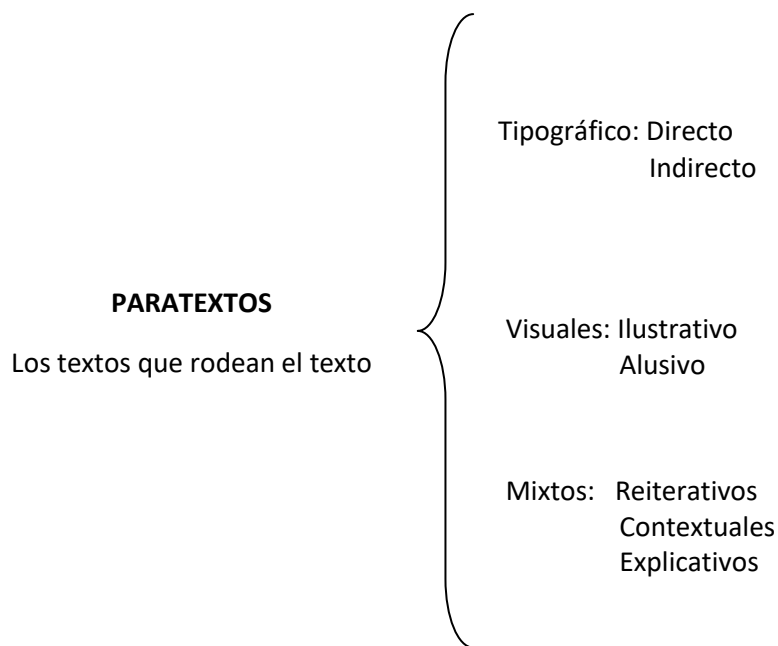
Se trata de un texto ilustrativo, colocado sobre el título. Es una imagen manipulada digitalmente: tres donas a las cuales se les puso a modo de glaseado una plasta blanca y varios puntos oscuros como chispas de sabores; gracias a la versión digital del blog de la autora (en el que también se publica la columna, a veces, con mayor número de imágenes), se supo que el glaseado es en la primera dona, blanco, en las otras dos es color amarillo, y los puntos son de color rojo para una de ellas y negros en las otras, los colores son los que Yayoi Kusama usa en varias de sus piezas [como en la instalación *Sala de espejos infinito - campo de falos (o de entretenimiento)* 1969 / 2013, una de sus piezas más reconocidas presente en la exposición, usada reiteradamente en prensa, Internet y Televisión, la cual puede apreciarse en el sitio del Museo Tamayo dedicado a la exposición].

La imagen no posee pie de foto, pero en la esquina superior derecha hay un crédito con el nombre de Yayoi Kusama como si fuese imagen hecha por la artista o de una pieza

de su autoría; el supuesto crédito o es un error de edición o un comentario a tono con el texto para evidenciar la facilidad con la que puede reproducir el “estilo” de Kusama. Este *peritexto* visual reitera lo que Lésper señala en el cuerpo: el arte de Kusama es una golosina, comida chatarra, para consumidores ávidos de este tipo de alimentos, por lo que refuerza la caracterización de Lésper sobre la obra como fácil, repetitiva y vacía.

La imagen apela a quienes conocen la obra de la artista, pero para los no conocedores, con el crédito incorrecto en relación con el resto del texto, puede pasar por una obra de la artista y así ejemplificar eficazmente lo que la autora trata de explicar sobre la obra, reafirmarlo.

Las categorías aplicadas a este ejemplo dejan ver cómo son los *peritextos* y la manera en la que se relacionan entre sí para guiar la recepción del texto. Los *peritextos* dicen mucho de la forma en la que el medio entabla comunicación con su público, hablan de qué quieren enfatizarle al lector y cómo, en este caso, se enfatizan las ideas de la Lésper. El análisis *paratextual* se esquematizó así:



Para analizar a fondo los *paratextos tipográficos*, se requiere una metodología particular que involucre herramientas de la lingüística y el análisis del discurso porque, si bien estos textos contienen el referente y el asunto, las relaciones que entablan con los

otros componentes del cuerpo están supeditadas a una intención que depende del uso efectivo de las palabras: que el texto completo sea leído y/o entendido de determinada forma, esta peculiaridad los coloca por encima del cuerpo, en la redacción incluso es común la existencia de personal especializado en la construcción de *paratextos tipográficos* como los titulares y los balazos. En esta tesis se estudiaron solo como parte del texto analizado.

3.2 *Architextualidad*: los géneros periodísticos

La *architextualidad* se ocupa de la relación que guarda cada texto con el género en el que se inscribe. Los géneros en el periodismo pueden entenderse como “distintas formas de comunicación que utiliza el periodista para difundir mensajes entre el público”,⁹² actualmente, son más un conjunto de referencias, de modalidades y convenciones que se emplean en forma pura o híbrida según las circunstancias, necesidades y estilos, pero en todo caso son formas de representar la realidad y producir cierto efecto en el lector. Los géneros periodísticos se agrupan mayoritariamente de esta manera:

Informativos: noticia y nota.

Interpretativos: entrevista, crónica y reportaje.

De opinión: artículo, editorial, suelto, columna, crítica.

Los primeros dan a conocer hechos, los segundos interpretan situaciones con el fin de comprenderlas mejor, y los terceros canalizan ideas, comentan hechos y situaciones.⁹³

Ahora bien, así como el periodista sabe que no se escribe de la misma manera una noticia que un artículo, el lector de periódicos también sabe distinguir las intenciones comunicativas de un texto y tratar con él bajo esas condiciones. La *paratextualidad* y la *architextualidad* son umbrales a este acuerdo entre autor y lector que Lourdes Romero llama *pacto periodístico*, el cual por principio “consiste en que el emisor expresa lo que sucedió tal y como lo vio y el destinatario acepta lo expresado en las mismas

⁹² Armentia Vizuet, José Ignacio y Caminos Marcel, José María, *Fundamentos del periodismo impreso*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 16.

⁹³ Gomis, Lorenzo, *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 109.

condiciones”,⁹⁴ en él ambos se “aceptan tácitamente no solo ser los participantes adecuados sino que aceptan también que lo dicho en el texto es una situación extratextual y, por lo mismo, puede ser verificada por el lector”.⁹⁵

El pacto comprende una serie de acuerdos comunicativos e implica que el lector lea el texto de una manera específica y el derecho a exigir lo que este promete (tanto en forma como en contenido); este contrato se propone en el momento en el que *paratextualmente* se anticipa el género, tema y autor (si se trata de géneros de opinión). La carátula de este pacto es la *paratextualidad* del texto, y en la *architextualidad* se despliegan sus cláusulas más generales. El análisis architextual evalúa qué es lo que ofrece un texto periodístico en pacto al lector a partir del género que anuncia.

En el ejemplo que hemos analizado, *El centro de la dona*, *paratextualmente* ofrece en columna una crítica de arte sobre la exposición de Yayoi Kusama. El lector espera sobre todo opiniones especializadas en el tema, interpretaciones y argumentaciones para informar, orientar y/o educar sobre el tema, más adelante veremos que, sin embargo, el texto no cumple como crítica de arte.

Las características *architextuales* de los géneros periodísticos merecen un análisis detallado que en esta tesis es imposible de abarcar con el cuidado necesario, así que de esta relación se limita a la evaluación en términos de lo que ofrece un texto como perteneciente a determinado género.

3.3 Intertextualidad: el estudio de las fuentes

Páginas atrás se dijo que los periodistas llaman fuente informativa al tema o temas que cubren y que coinciden con las secciones del medio para las que trabajan, aquí se retoma el término para hablar de los textos dentro del texto. Las *fuentes* pueden ser individuos a título personal o al de una institución o colectivo, pueden ser también libros, documentos como expedientes e informes elaborados por expertos, el mismo periodista cuando es testigo de hechos, en fin, *fuentes* es todo aquello que ofrece declaraciones, datos e información necesaria para construir un texto sobre un referente o tema.

⁹⁴ Romero Álvarez, Lourdes, *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*, UNAM-Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, p. 51.

⁹⁵ Romero, *Op. cit.*, p. 53.

Las *fuentes* son un capital de confiabilidad para todo trabajo periodístico, pero para que así sea, es necesario que estén respaldadas, se presenten de forma clara y se presuman verificables, solo así estos textos son un capital de prestigio para el periodista y el medio, sobre todo si son exclusivas (de acceso privilegiado) o de alto valor curricular. Por esto es importante estudiar su origen a partir del *background*, contexto y soporte.

El *background* es la información que se tiene de la *fente* —el emisor—, desde quién es y profesión, hasta sus tendencias ideológicas, todo aporta información sobre su confiabilidad y perspectiva, no es lo mismo la explicación de un neurólogo sobre el cerebro, que la que se extrae de un libro de pseudociencias.

El contexto de la fuente sirve para conocer sobre su temporalidad, el para qué y en qué circunstancias se dijo o escribió. En el caso del artículo de opinión, primordialmente cultural, es común convocar autores de tiempos pasados, exige saber si se ha hecho correctamente o no, esto es posible si conocemos lo mínimo sobre su contexto original.

El soporte en el que están resguardadas y el cómo se obtuvieron, indican qué tan fácil pueden verificarse (un dicho sin *testigo* o registro, es difícil de cotejar), y el tipo de investigación periodística que se realizó, un boletín es muy valioso, pero se enriquece la información cuando se amplía, aclara, contrasta o verifica con entrevistas, lo cual demanda una labor periodística más minuciosa y cuidada.

El origen de las *fuentes* no siempre es explícito ni de fácil acceso, y estas tampoco son siempre claras en el texto, dependen de la forma en la que se incorporan, en la práctica periodística se exige que las *fuentes* se avalen por su reputación y por su incorporación como cita directa o indirecta. La cita directa es literal, explícita, va entrecomillada e identifica su emisor (nombre y cargo del personaje, nombre y autor del libro, etc.). La cita indirecta, si bien identifica a su emisor, no emplea comillas pues es una interpretación que el autor hace de la fuente (la mayoría de las veces para resumir información y ahorrar espacio).

Menos usual pero presente, sobre todo en géneros de opinión, es la alusión. El origen y/o literalidad de las fuentes son vagos, por ejemplo, puede mencionarse el autor pero no el libro de dónde se toma la información, e incluso, convertir el nombre de dicho autor en una metáfora o mentarlo por su apodo (el *manco de Lepanto*, en lugar de mencionar el nombre de Miguel de Cervantes Saavedra), o bien referir al texto por el

contexto en el que se escribió o incorporar uno de sus personajes (como el *caballero de la triste figura*, para expresar las cualidades del protagonista de *El quijote de la Mancha*). Este tipo de fuentes, demandan al lector conocimientos previos de las mismas, o bien, buenas habilidades de lectura para poder descubrir las pistas textuales que la enmarcan y despertar su intuición, como si percibiera los efectos de una causa oculta.

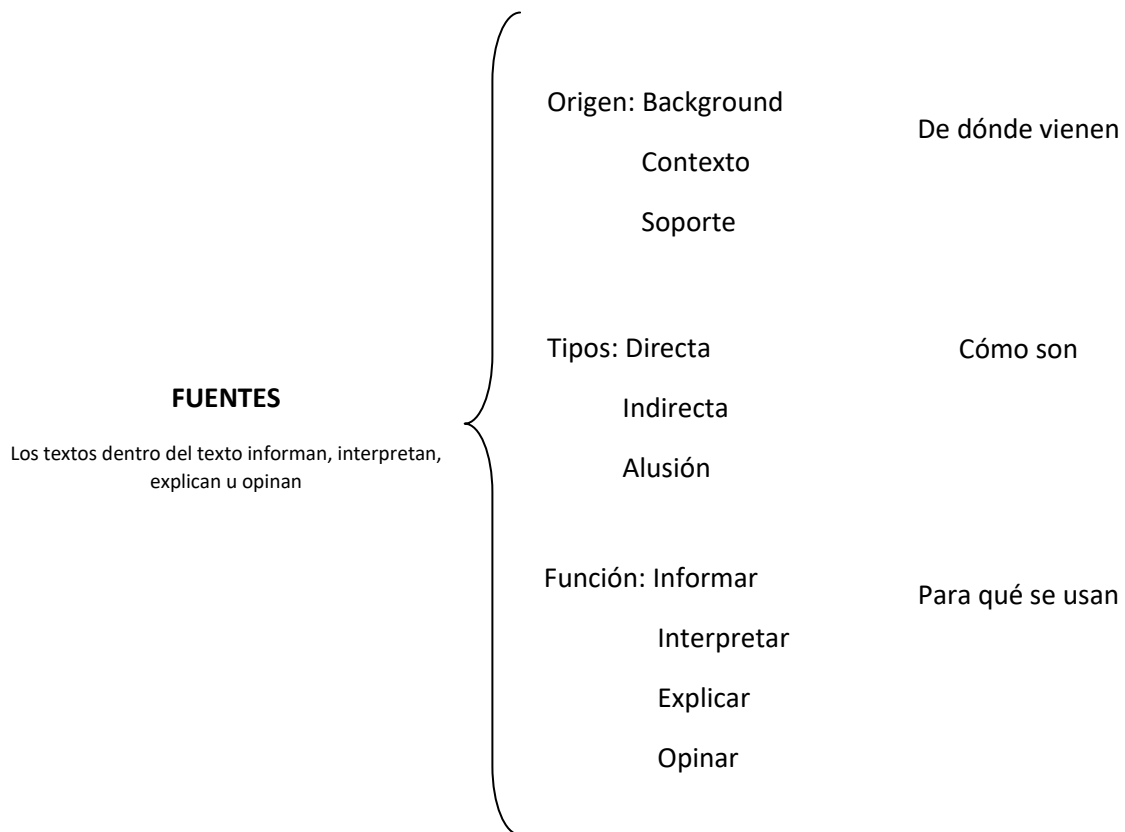
Para ofrecer un ejemplo de alusión, se tomará una cita de otro texto que se analizó, *Anish Kapoor, un escultor de gran formato, en México*, nota del periodista Jesús Alejo:

“Esta exposición”, cuenta Cuauhtémoc Medina, curador en jefe del MUAC, “es, sobre todo, un intento de mostrar al público la seriedad de un escultor: Kapoor puede que sea un fenómeno mediático para algunos, pero para nosotros es un artista que ha sido enormemente productivo al inventar posibilidades para la escultura, un vehículo de transmisión de lo que son las estéticas del **sur** transformando lo que esperamos de la escultura, y un inventor de experiencias que han poblado el tiempo y la imaginación de mucha gente”.

En el párrafo la palabra resaltada “sur”, refiere literalmente a una ubicación geográfica que puede ser intertextualizada con el país natal de Kapoor, la India (ubicado al sur del continente asiático), sin embargo, la palabra refiere ‘algo’ no del artista, sino de las estéticas, es decir, la *fuentes* —Cuauhtémoc Medina—, informa que el artista es transmisor de las estéticas del sur. La palabra refiere ‘algo’ de ciertas estéticas. La *alusión* es quizá inconsciente —e inadvertida para el autor del texto por falta de conocimiento o bien, ignorada por considerar que no era necesario aclararla—, dentro de la jerga del *arte contemporáneo*, existe gran número de términos provenientes de la política, la sociología, los estudios de género, la cultura, en fin, de todos los temas que el mismo *arte contemporáneo* convoca en sus piezas, “sur” es un concepto sociológico que retoma la ubicación geográfica de los países no desarrollados —coincidentalmente los países más poderosos se localizan al norte de sus continentes—, pero que se expande para hablar de expresiones, fenómenos y productos culturales que emergen a la periferia de los que Occidente —el norte—, impone como vanguardia o válidos.

Recapitulando, las *fuentes* dicen algo sobre el tema y lo dicen en determinadas circunstancias y para ciertos fines, su análisis nos dice cómo son y para qué se convocaron

en el texto. En relación con el resto del texto y su macroestructura, las *fuentes* pueden informar, interpretar, explicar u opinar; y en relación con el texto estas pueden estudiarse en función de su *polarización*, de si juegan a favor o en contra del referente, el texto y su autor. El esquema para el estudio de las fuentes es el siguiente:



Volvamos a *El centro de la dona*, al primer párrafo, y veamos la primera *fente* que incorpora:

Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona”. La obsesión decorativa de la exposición de Yayoi Kusama en el Museo Tamayo debería cambiar su texto curatorial por el statement empresarial de las donas Krispy Kreme. Esta obra es un centro vacío dentro de un círculo empalagoso, para una sociedad que evade pensar, que necesita aturdirse de azúcar, que admira y encumbra un estilo artístico que es un placebo cerebral. Los barroquismos de la psicodelia están provocados por el LSD y los puntos de Kusama por un postre relleno de cremosos ansiolíticos. Kusama aclara que los puntos y las variaciones Krispy Kreme de chispas de colores son sus alucinaciones,

consecuencia de su conflictiva psique y su torturada vida, menciona anécdotas melodramáticas del hospital psiquiátrico como un hogar con facilidades psicotrópicas para la creación. Incongruente con la desgraciada biografía que la detona, esta reiterativa obra es una “fantasía glaseada”, imitación de la reducida noción de felicidad que la sociedad de consumo vende como un estado estúpido que suspende al cerebro de sus funciones cognitivas.

Se trata de una cita directa pero incompleta, sin crédito claro de la *fuentes* e incorporada de forma ambigua, pues pareciera provenir del texto curatorial. Sin embargo, el estudio del origen reveló que procede de los siete puntos que se incluyen en los textos de misión y visión de la compañía *Krispy Kreme Doughnuts*: “We believe... Consumers are our lifeblood, the center of the doughnut”, firmado por Vernon Rudolph, fundador de la empresa, el texto está disponible en la página *on line* de la compañía: www.krispyKreme.com/about/Our-Story

Krispy Kreme vende donas, calificadas de golosina o comida chatarra, ofrece ocho sabores en la forma tradicional, pero son las rellenas su éxito comercial, estas no poseen un agujero al centro y contienen un relleno de jalea o crema de distintos sabores que en común tienen la artificialidad, altos niveles de azúcar y pobreza nutricional. En ambos tipos de dona, destaca su cobertura coronada con chispas de colores u otros elementos.

Con este texto, el primero de los siete puntos, *Krispy Kreme* deja claro que lo más importante para la empresa es el cliente, es igual de especial que el relleno de su mejor producto (que no está vacío). Sin embargo, para interpretar la exposición, la obra Yayoi Kusama y el público asistente, la autora cita indirectamente un texto que se originó en un contexto empresarial que aclara la postura de una empresa respecto a sus clientes. La *fuentes* juega en contra del texto (la comparación es fallida), de la autora (sus *fuentes* no son transparentes y se usan de forma dudosa, no es confiable) y del referente (porque lo representa como chatarra sin demostrar que lo sea).

3.4 Metatextualidad: el comentario periodístico

Si la *metatextualidad* atiende la relación que une un texto con otro que habla de él sin citarlo (como la crítica), entonces todo texto periodístico de cultura es un *metatexto* de

otro. De acuerdo con Gerard Genette, en esta relación el segundo texto interpreta, explica, niega o aprueba al primero.⁹⁶

En el terreno de los textos periodísticos, adopto y adapto el planteamiento de Genette para relacionar y confrontar los textos y referentes incorporados con el propio texto analizado, esto muestra la relación que entabla este último con su fuente informativa y sus referentes a través de los recursos periodísticos o de investigación para valorarlo como comentario periodístico. *El centro de la dona* es un texto publicado en el marco de la exposición *Yayoi Kusama. Obsesión infinita*, pero no hay evidencia de un trabajo periodístico en él, tampoco hay documentación evidente sobre ella ni muestra asistencia a la exposición. Este texto es un comentario no periodístico que interpreta el suceso para negarlo.

El análisis *metatextual*, al igual que el *architextual*, requiere minucia para detectar las pistas que en el texto delatan el tipo de investigación que se hizo, por lo que se considera merecedor de un estudio aparte. En esta tesis se abordarán las relaciones metatextuales en lo general (como en el ejemplo presentado).

3.5 Hipertextualidad: las transformaciones del referente

Para analizar la relación por la cual un texto se transforma dentro de otro, se partió de la idea de que el periodista tiene el poder de modificar, re-elaborar, extender o incluso anular un referente con los textos que incluye en su texto y sus propias palabras, por ejemplo, el calentamiento global puede sí o no existir como hecho según se reconstruya en el texto periodístico.

Si el análisis metatextual indica qué se cubrió del referente como hecho periodístico y adelanta el tipo de comentario que es, el hipertextual determina qué del referente permanece en el texto y de qué forma a partir de sus transformaciones visibles. El análisis va directo al tejido que entrama los textos convocados con los del autor para agregar más información y/o unirlos, se realizó con ayuda de ciertos segmentos dentro del cuerpo que llamo *marcadores textuales*.

El texto periodístico nace con un objetivo claro: informar, interpretar u opinar sobre un referente, pero en cada caso, el autor necesita enunciar ese referente con sus palabras

⁹⁶ Genette, Gerard, *Palimpsestos*, España, Taurus, 1989 [1962], p. 9-10.

y/o las de los textos que se incorporan. Expresiones para describir, explicar o interpretar, indican la presencia del referente caracterizado por los textos incorporados y los que el periodista aporta a título personal (como testigo, por ejemplo), son estos los *marcadores textuales*, segmentos del texto con una ubicación específica, que como los *marcadores genéticos*, ayudan a vincular el texto con el referente a través de los otros textos que contiene.⁹⁷

De regreso a *El centro de la dona*, primer párrafo, obsérvese la segunda oración:

Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona”. La obsesión decorativa de la exposición de Yayoi Kusama en el Museo Tamayo **debería cambiar su** texto curatorial por el statement empresarial de las donas Krispy Kreme.

La expresión “debería cambiar”, en resaltado, acusa al texto curatorial de erróneo (más adelante, de engañoso), la autora propone cambiarlo por el texto empresarial de *Krispy Kreme*. En este sentido reprueba el texto curatorial de la exposición, aunque este no se cita, Avelina denuncia que el texto empresarial explica mejor la exposición (más adelante, ella misma lo re-elabora). Ahora obsérvense los siguientes marcadores (resaltados en gris):

Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona”. La obsesión decorativa de la exposición de Yayoi Kusama en el Museo Tamayo debería cambiar su texto curatorial por el statement empresarial de las donas Krispy Kreme. **Esta obra es un centro vacío** dentro de un círculo empalagoso, para una sociedad que evade pensar, que necesita aturdirse de azúcar, que admira y encumbra un estilo artístico que es un placebo cerebral. Los barroquismos de la psicodelia **están provocados** por el LSD y los puntos de Kusama por un postre relleno de cremosos ansiolíticos...

Los segmentos subrayados, que incluyen los verbos *ser* y *estar*, en relación con la obra-exposición (referente), exaltan atributos de ella que, sin embargo, no son

⁹⁷ De acuerdo con la definición del *Glosario Hablado de Términos Genéticos* del Instituto Nacional de Investigación del Genoma Humano, “un marcador genético es un segmento de ADN con una ubicación física conocida en un cromosoma [...] Los marcadores genéticos se utilizan para rastrear la herencia de un gen cercano que aún no ha sido identificado, pero cuya localización aproximada es conocida”, también sirven por ejemplo, para predecir las cualidades de un organismo en desarrollo.

descripciones provenientes de la exposición, la artista o los curadores, son caracterizaciones e interpretaciones que la autora monta sobre ellos, para cuya construcción no usa *fuentes* ni argumentos que demuestren que son correctas pero que logran anular la obra de Kusama como arte. A lo largo del texto se sumaron a partir de los marcadores textuales, las transformaciones que sufrieron los distintos referentes estudiados en él, hasta concluir en este caso, que Avelina Lésper re-elabora el texto curatorial, anula la exposición y modifica el suceso artístico *Yayoi Kusama. Obsesión infinita*.

Los *marcadores textuales* permitieron rastrear y construir conceptos del referente que se generan dentro del texto, y con ello poner de manifiesto la superposición de textos sobre el original y la forma en que se entraman (en *El centro de la dona*, se superponen las opiniones a los textos de las fuentes, para entretejerlos se emplean adjetivos que desacreditan los referentes).⁹⁸ Los marcadores también posibilitaron identificar lo que en común o no pueden tener los textos periodísticos de un mismo autor o medio, sin perder de vista las peculiaridades en cada uno. En esta tesis, se usaron en ambas formas:

- Por autor para los géneros de opinión. Con reiteraciones de ideas, caracterizaciones y definiciones sobre un referente, se construyó un marco conceptual de una de las autoras, también se visibilizó la autoreferencia y aportaciones al referente (lo extendió o no).
- Por tema para géneros informativos e interpretativos. Las reiteraciones de conceptos que se construyeron en los distintos textos que el medio publica sobre un tema.

El análisis *hypertextual* no se limita a localizar referentes y re-caracterizarlos, pone en relación todo lo hasta aquí estudiado para ordenar el contenido y advertir cómo se incorporó. En este punto, se recurrió a las preguntas básicas: *qué, quién, cuándo, dónde, por qué y cómo*.

⁹⁸ El rastreo a través de estos marcadores arrojó lo siguiente: la exposición *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* es un evento comercial y de entretenimiento, su texto curatorial es un engaño. Yayoi Kusama no es artista, es una diseñadora y empresaria, su arte es un estilo decorativo y de diseño de productos comerciales sin contenido, resultado de alucinaciones y el uso de medicamentos. El público que asistió a la exposición representa a una sociedad no pensante y consumista, esta conclusión apunta a que en *El centro de la dona*, se re-elaboraron hasta anularse los referentes Yayoi Kusama artista, arte de Yayoi Kusama, exposición *Yayoi Kusama. Obsesión infinita*, sin embargo, esta re-elaboración no es confiable si se pone esto en relación con las *fuentes*, las construcciones y transformaciones de la autora (en el siguiente capítulo, se abunda al respecto).

Steve Buttry, periodista y académico estadounidense, consideraba que las preguntas básicas del periodismo son el material de construcción de la escritura periodística si se atienden con rigor,⁹⁹ al igual que en toda investigación periodística, en esta tesis son puntos de partida que cimientan las conclusiones.

Qué, determina lo que se recupera del tema y el referente; *Quién*, identifica las *fuentes* con las que construyó el texto; *cuándo* y *dónde*, responden al contexto de los textos y del tema o referente; *por qué*, busca la explicación que se da sobre el referente (por qué no es arte el de Yayoi Kusama, por ejemplo). Y el *cómo*, nos devuelve a la construcción del texto, a la macroestructura y función del mismo, a la manera en la que se escribe del referente.

Las dos primeras caracterizan al referente, *quién* identifica la fuente que valora y valida esa caracterización; *cuándo* y *dónde* indagan el contexto; y las últimas dos preguntas, establecen el valor que el referente y el texto tienen para un medio y un público. Las preguntas son una forma de rearmar el texto a partir del referente, es decir, desde el texto base y evidenciar cómo se le superpusieron distintos textos —como se hizo con el *palimpsesto de Arquímedes*—, y cómo el texto se incorpora dentro del periodismo cultural (dadas las funciones que históricamente han cumplido este tipo de textos).

De *El centro de la dona*, texto que formó parte del análisis hecho, podemos relacionar y concluir lo siguiente sobre el referente *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* (exposición):

- *Qué*

Yayoi Kusama. Obsesión infinita es un evento comercial y de entretenimiento. Pero en relación con los mismos textos que lo habitan, no hay elementos *paratextuales* e *intertextuales* que la muestren y lo demuestren (los que existen refuerzan la postura de la autora). Las *fuentes* no soportan esta conclusión por sí mismas, provienen de contextos no relacionados directamente con el referente y se citan de forma incompleta y ambigua.

⁹⁹ Así lo expresó en reiteradas ocasiones en su blog <https://stevebuttry.wordpress.com/>

- *Quién*

Lo dice la autora, sin embargo, *intertextualmente*, no hay *fuentes* que respalden su conclusión, las que existen han sido modificadas para usarse como prueba de lo que ella dice (la única fuente confiable proviene del ámbito empresarial, el resto de los protagonistas de la exposición pero las citas son descontextualizadas, mutiladas o reinterpretadas a modo). Tampoco muestra sus conocimientos como especialista, ni el uso de herramientas de periodismo (sus comparaciones recurren a referentes-texto de la cultura popular: museo / caja idiota; museo / centro infantil de entretenimiento; arte de Yayoi Kusama / comida chatarra).

- *Cuándo y dónde*

En relación con el suceso artístico como referente, se publicó en el marco de la exposición, dos semanas antes de su clausura. *El centro de la dona* es un comentario negativo al respecto, desincentiva la asistencia.

- *Por qué*

Yayoi Kusama. Obsesión infinita es un engaño porque Kusama no es artista, es una enferma mental, empresaria y diseñadora; su obra no es arte, es un estilo fácil y repetitivo, producto del consumo de medicamentos, y la exposición fue un evento comercial y de consumo. No obstante, de acuerdo con los análisis, estas caracterizaciones no provienen del estudio de la obra de Kusama ni de la exposición (no habla de las técnicas artística, origen de sus elementos clave, características y discursos de las piezas, o características y discursos de la exposición).

- *Cómo*

Sobre el referente, se entretajan textos descontextualizados a través de comparaciones burdas que transforman los textos en metáforas para asir al referente que, aunque sin éxito por falta de claridad (no hay explicación exacta de cómo el museo Tamayo es ahora la caja idiota, por ejemplo), se ajustan a los dichos de la autora para emitir veredictos.

Los resultados del análisis *intertextual*, *metatextual* e *hypertextual*, revelaron que el texto no ofrece al lector una crítica de arte, sino de contexto y que no contiene información, orientación o elementos educativos sobre los referente y el tema, solo

la postura de la autora sobre la exposición abordada, misma que en relación con las *fuentes* y textos que la soportan resulta poco confiable, sin análisis y sin fundamentos, *El centro de la dona* architextualmente es un engaño, no es crítica de arte.

Para recuperar las ideas más trascendentales de Arquímedes, padre de la matemática aplicada, se empleó una tecnología que permitió detectar cierto componente del *scriptio inferior* (el primer texto transcrito), el hierro de la tinta usada; los científicos literalmente hicieron brillar los restos de tinta para reconstruir la imagen de la inscripción oculta tras capas de texto e imágenes superpuestas a lo largo de varios siglos. De una forma similar, el análisis *transtextual* accedió a los referentes sobre los cuales se montaron los diversos textos con los que se construyó en este caso *El centro de la dona* de Avelina Lésper, aunque en este caso, se descubrió que en el tejido textual se pueden anular y polarizar los textos a favor de determinada representación del referente y respaldar las ideas del autor al punto que, como el *palimpsesto de Arquímedes*, el texto base resulta difícil de recuperar, en este caso si no se consultan otros textos sobre el mismo tema.

Avelina Lésper construye su columna sobre un *scriptio inferior* que no es un objeto u evento artístico como tal, sino su postura contra el *arte contemporáneo* (la exposición *Obsesión Infinita* es un referente que sirve de ejemplo para dar soporte a la postura), su objetivo lo alcanza al dejar de lado todo el material contextual tanto de la exposición del Museo Tamayo, como de la obra de Yayoi Kusama, no se retoman extractos literales de la biografía de la japonesa, tampoco información precisa sobre su padecimiento psiquiátrico, desarrollo artístico, trayectoria, vivencias y convivencias dentro del mundo del arte o faceta como empresaria (toda esta información disponible en los textos curatoriales y cuadernillo de la exposición, descargables en el sitio *on line* del Museo Tamayo hasta el cierre de esta tesis); mucho menos incluye en su columna argumentos que determinen una recepción fallida de la exposición entre el numeroso público asistente. Quien construyó esta columna valoró una exposición con criterios que funcionan para otro tipo de arte, y confusamente valoró una obra artística desde el terreno comercial, y viceversa, la faceta comercial de Kusama se evaluó desde lo artístico, por lo que Avelina Lésper falta al rigor crítico de la propia crítica del arte.

Capítulo 4

Análisis transtextual de *Milenio diario* (2014-2016)



El *palimpsesto de Arquímedes* es la única copia original de los textos escritos por el matemático griego, pero en el año 1229 al pergamino se le borró su contenido original y se le anexaron páginas de otros códices para reutilizar el pergamino con el fin de formar un nuevo libro sobre el que se escribieron textos religiosos. El libro permaneció en distintos sitios a lo largo de los siglos, en 1899 estaba en una biblioteca de Constantinopla, ahí llamó la atención del filólogo danés John Ludwig Heiberg, quien descubrió las obras de Arquímedes. Décadas después, durante la I Guerra Mundial el manuscrito desapareció y al terminar la guerra reapareció en manos de un coleccionista de París. En 1998 la casa Christie's en Nueva York lo subastó por dos millones de dólares. Finalmente, el propietario anónimo lo cedió al Museo Walters en Baltimore, E.U.A., el recinto emprendió poco después *The Archimedes Palimpsest Project*, con el que un equipo de científicos recuperó siete obras del griego, todas revelan la forma en la que trabajaba y realizó cálculos que se anticiparon siglos a la matemática moderna, pero dos son especiales, la

primera es la única copia en griego conocida de su tratado *Sobre los cuerpos flotantes*, y la segunda, un texto que se creía perdido *El método de los teoremas mecánicos*, ambos fundamentales en la historia de la Matemática.

Este objeto y el proceso que se siguió para su desciframiento sirvió de figura para entender el texto periodístico sobre arte contemporáneo como una superposición de textos sobre un texto base (referente o tema) en cuyo proceso de construcción el segundo puede asirse lo más cercanamente posible a sus características o bien, modificarse, re-elaborarse, extenderse e incluso borrarse. Veremos en este capítulo que a través de la escritura periodística el *arte contemporáneo* puede asirse y que no siempre son los textos de especialistas de arte los que logran el objetivo. Primero se presenta el análisis de textos periodísticos de crítica de arte, concretamente, columna y artículo (*Casta diva* de Avelina Lésper, *Guía visual* de Magaly Tercero y *Fuera de registro* de Nicolás Alvarado), posteriormente, se analizan los textos informativos sobre las exposiciones *Yayoi Kusama. Obsesión Infinita* y *Arqueología: Biología* de Anish Kapoor. En ambos casos, se incluyen para empezar, los rasgos generales de la columna y el artículo, se estudia el nombre de cada uno como *peritexto tipográfico* y se incluye información sobre el autor (para destacar su formación académica y la relevancia de su participación en un diario de circulación nacional), posteriormente, se analiza cada relación *transtextual* para finalmente, presentar una conclusión global al respecto. Los textos analizados no se anexan a la tesis, salvo cinco casos particulares que se consideran necesarios para el lector, sin embargo, en la sección de Anexos se incluye una lista de los textos consultados, disponibles en versión digital en el portal de *Milenio diario*.

4.1 La crítica de arte (columna y artículo)

En prensa escrita la crítica de arte se encuentra primordialmente en los géneros de columna y artículo, luego de que, si bien es un texto esencialmente literario y académico, en México lo ha sido mayormente periodístico luego de florecer en ese medio. La crítica de arte pertenece a los géneros de opinión, explica, analiza, razona y juzga las cualidades y valores de artistas, obras o eventos artísticos; las formas y funciones que cumple varían según sus autores. Al respecto, se retomaron algunas consideraciones de críticos de *arte contemporáneos* que sirvieron de guía al análisis.

Para Raquel Tibol (1923-2015), la crítica de arte es “investigar tanto académicamente como en la práctica, visitando museos, galerías, eventos y demás actividades, de manera permanente para detectar las variaciones o cambios profundos que se operan en el medio artístico”;¹⁰⁰ para la también historiadora y promotora del arte mexicano, el objetivo de esta investigación es comunicarse tanto con productores como con público conocedor o aquel que comienza a interesarse. En tanto que para Teresa del Conde (1938-2017), también historiadora del arte, sus funciones son más específicas, la primera es escribir sobre arte, y si se ejerce en los medios de comunicación, reconoce que “pretende interesar al lector en lo que propone y destacar la presencia de manifestaciones artísticas, corrientes, modos de expresión, tratando de encontrarles tanto las afinidades como las diferencias que ofrecen entre sí”.¹⁰¹ En el caso mexicano, Del Conde además identifica que cumple también una función de difusión y promoción, y que el crítico tiene la “intención de dar a conocer lo que considera valioso, interesante, digno de ser observado y discutido en el campo de las artes plásticas”, tanto de actualidad como del pasado, con un fin más de historiar. Asimismo, reconoce como lectores a un conjunto compuesto de creadores, museos, galeristas, promotores culturales y público.¹⁰²

Por el contrario, el investigador Jorge Alberto Manrique (1936-2016) redujo la crítica de arte a una “opinión personal subjetiva sobre la obra de arte”, su quehacer es “un diálogo con un objeto que llamamos obra de arte, y este diálogo está hecho desde nosotros mismos”.¹⁰³ Pero el crítico y teórico del arte, Juan Hacha (1916-1995), advirtió que aun en esa opinión personal “hay una función teórica que sería enseñar a ver, a sentir y a pensar la obra de arte al público”.¹⁰⁴

Todas estas perspectivas son válidas y convergen con una cuestión de gusto personal de cada crítico, y confluyen en la definición que Rafael Yanes desarrolla en su artículo *La crítica de arte como género periodístico: un texto argumentativo que cumple una función cultural*, el español plantea que trata sencillamente de divulgar o difundir una

¹⁰⁰ Salinas Salinas, Adela, "La crítica de arte en México". Revista de la Universidad de México. Nueva época. Diciembre 1991, No. 1057, p. 50.

¹⁰¹ Salinas Salinas, *Op. cit.*, p. 50

¹⁰² *Ibid.*, p.52.

¹⁰³ *Ibid.*, p.51.

¹⁰⁴ *Idem.*

pieza artística u obra de arte,¹⁰⁵ en México este género se extiende a todos los temas relacionados con el arte, de la creación a las políticas culturales relacionadas.

La revisión histórica de la crítica de arte en la prensa nacional, ofreció pruebas de que la crítica de arte juega un papel mediador entre los actores involucrados en la creación artística, igual que el periodismo cultural, y este recuento de conceptualizaciones muestra que, pese a que los objetivos particulares de los textos dependen de sus autores, todos se enfrentan a la aprehensión de referentes a través de descripciones, análisis y una postura argumentada para posibilitar la persuasión y respaldar la crítica en sí; todo ello proveniente de la misma pieza y/o de textos que ayudan a hacerlo en tanto mantengan relación coherente con el referente.

Consciente o inconscientemente, el crítico tiene un papel educativo-informante-orientador por lo que la emisión de una opinión exige rigor y cautela. Para el filósofo y crítico de arte Arthur Danto, por ejemplo, el interés debe de regirse por descubrir cuál es el tema de la obra, y si este tema ha logrado plasmarse de manera apropiada, al transmitir el significado correcto y exponer el cómo lo logra.¹⁰⁶ Es condición básica que los conocimientos del crítico estén a la luz de su interpretación y sean accesibles para los lectores.

En conclusión, dentro del periodismo cultural la crítica de arte es un texto argumentativo perteneciente al género de la opinión, entre sus funciones, destaca la de acercar al espectador el trabajo del artista, con elementos suficientes para la aprehensión de sus creaciones. En los periódicos impresos la crítica de arte se publica sobre todo en columnas y artículos (en menor medida, ensayo y crónica); como se vio en el capítulo anterior, a lo largo de su historia la crítica de arte ha estado en pluma de colaboradores especialistas en arte (historiadores y artistas), pero en décadas recientes, periodistas de formación participan de su cobertura, aunque en raras ocasiones de la crítica a pesar de que sus habilidades y conocimientos en periodismo los acercan a las funciones que estos textos deben cumplir de acuerdo con los propios críticos, como lo veremos a continuación con los casos de Avelina Lésper, Magaly Tercero y Nicolás Alvarado.

¹⁰⁵ Yanes Rafael, "La crítica de arte como género periodístico: un texto argumentativo que cumple una función cultural", en *Razón y Palabra*, No. 45, Junio-Julio de 2005, www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n45/ryanes.html (consulta: 2 de agosto de 2017).

¹⁰⁶ Danto, Arthur C., *La Madonna del futuro*, España, Paidós, 2003.

4.1.1 Columna *Casta diva* de Avelina Lésper

“Yo soy crítica de arte y para mí esto no es arte”. Con estas palabras Avelina Lésper cerró una videocápsula que por *youtube* se viralizó en 2013, año en el que la crítica realizó una serie de entrevistas con distintos participantes de Zona Maco, la feria nacional de *arte contemporáneo* más importante del país; entre sus entrevistadas estuvo Julieta Aguinaco quien expuso una instalación compuesta por varios elementos, uno de ellos, unas cubetas de plástico de colores llenas de agua que formaban el mapa de la ciudad de México, la pieza evidenciaba el problema de escasez de este líquido en el Valle de México. Avelina le pidió que explicara la obra, la chica lo hace y argumenta que para ella el arte es una forma de abordar problemáticas sociales como la crisis del agua, de comentar la realidad, a lo que Lésper le cuestionó si consideraba que un argumento convertía en arte su instalación, titubeante, Aguinaco lo afirma, entonces, Lésper, fría y directa, remata la cápsula con la cita mencionada.¹⁰⁷ Así comenzó la carrera mediática de esta crítica de arte.

En su blog personal (abierto desde 2008 y con más de cuatro mil seguidores), señala su profesión como escritora y crítica de arte. De ella no se encuentra algún curriculum en la red, pero por otros textos periodísticos se puede saber que estudió Literatura Dramática en la Universidad Nacional Autónoma de México, y cursó una maestría en Historia del Arte en la Universidad de Lodz, Polonia. Ha escrito textos de crítica de arte para medios impresos y digitales como Gatopardo y Letras Libres.

En 2013, Avelina Lésper se convirtió en directora y curadora de la colección *Milenio Arte*, perteneciente al Grupo Milenio, que se caracteriza por reunir exclusivamente piezas pictóricas (de 34 artistas plásticos); Lésper, al frente de dicha colección, curó la exposición *El milenio visto por el arte* que ha itinerado por distintos estados de la República, así como otras exposiciones colectivas que articula bajo distintas temáticas (*La poesía vista por el arte, Esculturas Milenio, El mural del Milenio, Luna y sol, dualidad, y El amor visto por el arte*).

Desde junio de ese año, Lésper comenzó a publicar una columna quincenal en el suplemento Laberinto de *Milenio diario*, la cual se replica en su blog personal y en distintos medios digitales. La columna se llama *Casta diva* (Casta diosa), este es el nombre

¹⁰⁷ Puede verse el fragmento de dicha entrevista en Aldo Nadezh Hinojosa, “Misterios del Arte sin resolver - Zona Maco 2013 parte 2”, en www.youtube.com, 13 de mayo de 2013, www.youtube.com/watch?v=J-5_RpfHbVI (consulta: 2 de agosto de 2017).

de una famosa aria, parte de la ópera *Norma* escrita por Vincenzo Bellini en 1831. La obra es una tragedia lírica en dos actos, protagonizada por una sacerdotisa druida que traiciona sus votos y pueblo al mantener relaciones con un diplomático romano que termina por engañarla con otra sacerdotisa más joven, en medio de una inminente guerra entre ambos pueblos. *Casta diva* es parte del primer acto, se trata de una plegaria a la Luna mientras corta muérdago para una ceremonia:

Casta Diva, che inargenti
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante
senza nube e senza vel...

Casta Diva, que plateas
estas sacras antiguas plantas,
a nosotros vuelve el bello semblante
sin nube y sin velo...

La invocación busca la ayuda de Ariadna (diosa celta de la Luna) para calmar los ánimos de guerra. Es una aria popular gracias a su uso en el cine y otros medios, reconocida como una de las más representativas del *bel canto*, y por ser parte de una de las óperas de más exigencia interpretativa para una soprano. El nombre pudo ser un homenaje personal al texto operístico, o un anuncio de intenciones: ser un faro de conocimiento en medio de un contexto agitado (la sabiduría es una de las cualidades asociadas a Ariadna).

En la columna, *Casta diva* leemos quincenalmente crítica de arte, como detractora del *arte contemporáneo* ha hecho de este su tema favorito en textos que a menudo sorprenden por su desarrollo en un solo párrafo, máximo tres, es decir, por la ausencia de puntos y aparte (editorialmente se sabe que más de 7 líneas continuas, cansan y dificultan la lectura), en ellos la autora tiende a aglutinar varias ideas en un solo párrafo, lo que resulta en un texto que parece falta de cuidado en redacción y edición, desorganizado y cuyo desarrollo es confuso por la misma cantidad de ideas que transitan en él antes de llegar a la conclusión pese a que siguen un tema en común y confluyen en un mismo punto: su postura en contra del *arte contemporáneo*. Observe a continuación en la siguiente imagen el extenso texto carente de puntos y aparte.

Creación y degeneración

CASTA DIVA

● **Avelina Léspér**

■ www.avelinalesper.com.mx

Exagerada sensibilidad, apasionamiento de las ideas religiosas o políticas, amores platónicos, inclinación al suicidio, sentimientos heroicos y hasta ideas científicas son algunas de las características que comparten los criminales epilépticos y los creadores artísticos, los "hombres de genio" según el psiquiatra y criminólogo Cesare Lombroso. En 1872 publicó su infundada teoría sobre la creatividad que llamó *Genio e Follia*, Genio y Locura. Al criminalizar la creación artística y convertirla en una patología implantó un estigma social. Aseveró que todos los genios son degenerados y con su obsesión antropomórfica definió sus características físicas desde estatura, masa muscular, fertilidad, comparando los cráneos de varios personajes como Dante, Kant y Voltaire. La personalidad creativa se manifestaba como un desorden neurótico. Afirmó que la psicosis y degeneración del hombre de genio era una consecuencia de la excesiva actividad intelectual. Fue tal la aceptación de esta difamatoria idea, que mantuvo un diálogo con León Tolstói para analizarlo, decía que compartía el "aspecto degenerado" de Sócrates, Ibsen y Darwin. Este encuentro quedó en los diarios de Tolstói y años más tarde en su novela *Resurrección*, en la que discute las teorías criminalísticas de Lombroso ubicándolas en el terrible sistema penitenciario ruso. El impacto de Duchamp con su urinario partió de que cualquier objeto prefabricado podía ser arte, entonces el "creador" sobraba y, cumpliendo los sueños de Lombroso, la figura del genio volvió a quedar desacreditada. Las especulaciones de Lombroso sobre la creatividad se desecharon posteriormente porque carecían de método científico y por la fácil arbitrariedad con que la psiquiatría inventa y contradice sus propias ideas, pero continuaron en la memoria colectiva que estigmatizó la creación como forma de vida. Aunque el genio es resultado del trabajo duro, el análisis y la disciplina como definió Abraham Maslow (1964), "El genio es 1% inspiración y 99% transpiración", la condena para el trabajo artístico se mantuvo como uno de los pilares del arte VIP. Con

la misión de terminar con "el culto al genio individual que innova y hace de la creación un acto heroico" acabaron por estatuto con la realización de la obra, con la originalidad y la valoración del talento. Las teorías del arte en contra de la creatividad y la originalidad reducen el trabajo artístico al reciclaje de ideas, la apropiación, el *readymade*. El arte deja de ser una propuesta y se convierte en información. La unión entre las dos formas de criminalizar la creación, la de Lombroso y el arte VIP, está en que hacer la obra, dedicarle la vida al arte, confronta los aciertos y los fracasos detona emociones, conflictos personales y determina la existencia. Si la obra es la higiénica idea de que todo es arte, se acaban las complicaciones. Las obras se resuelven con un instructivo teórico, sin la necesidad de que el artista comprometa en eso su vida: "Relax. Life is Easy". Anatemizar, establecer límites a la creatividad nos remite a ese genio que la ciencia ya vigiló como un ser enfermo y permite que los rangos de exigencia no existan. El talento no es un regalo divino, realizar obras que marquen al individuo y a su tiempo no es un acto de prestidigitación que se deba perseguir como la Inquisición hizo con la herejía, el talento es formación, simple trabajo, constancia y cotidianidad. Lombroso dice que la masa no rechaza al talento por mediocridad o envidias rivales, es porque ésta admira el sentido común que anda por caminos ordinarios y conocidos, por los que el genio se niega a andar, "el hombre que crea nuevos mundos tiene más enemigos que el hombre común". En eso también coincide con el Arte VIP que condena andar por otros caminos. La ciencia y la tecnología apoyan el talento, buscan la innovación, retan al conocimiento, y en cambio el arte VIP se regodea en sus limitaciones, se jacta de su repetición y alardea de la nula formación artística. Han convertido en arte a las ideas arbitrarias, como Lombroso llamó ciencia a sus elucubraciones. La diferencia es que el criminólogo ya es obsoleto para sus colegas y la academia sigue sosteniendo al arte VIP. 1

Para hablar sobre la *intertextualidad* en este texto, recupero lo dicho en el capítulo anterior, las *fuentes* son una garantía de confiabilidad, y si el arte inasible puede atraparse por descripciones y comparaciones, su factibilidad, junto con las interpretaciones y valoraciones, demanda argumentos soportados por fuentes así como conclusiones obtenidas de análisis, sobre todo en el caso del *arte contemporáneo*, que requiere de los textos, conceptos e información que convergen en la pieza para poder transmitirle al lector algo de él. De tal forma que las *fuentes* pueden contextualizar, explicar, interpretar e incluso provocar una experiencia estética o compartir la del autor.

En los textos de *Casta diva*, las fuentes se utilizan para contextualizar, explicar e interpretar no al referente, sino lo que su autora piensa. Lo vimos en el capítulo anterior en *El centro de la dona*, pero aquí otro ejemplo, en *Seguro para oportunistas*, el tema es el mercado como autoridad que valida lo que es arte:

Desde que un pedazo de papel es el único documento que esencialmente le da valor a un trabajo de arte conceptual hemos buscado la forma de proteger las inversiones de nuestros clientes, en el caso de que le suceda algo a ese certificado”, afirma Jonathan Crystal, vicepresidente de Crystal & Co., asesor de pólizas de seguros que ha diseñado con AIG Private Client Service un producto que cubre la pérdida del documento que acredita la designación como arte de un objeto cualquiera. Hace algunos años aseguraron la exposición de cuartos vacíos del Museo Georges Pompidou, las pólizas “protegieron” los certificados que decían qué significaba cada cuarto vacío. Tenía que ser una aseguradora y su criterio, completamente realista y anti retórico, la que definiera qué son estas obras: una factura de compra. La galería no vende un objeto, vende un certificado que describe una obra, afirma que es “auténtica”, quién es el autor y da el instructivo para rehacer esa ocurrencia. Esta descripción acompañada de la factura es la legitimación como arte de las obras del estilo contemporáneo VIP, porque dan fe del precio, y lo más importante, que alguien pagó por eso. Lo vendieron como arte, entonces es arte.

La cita con la que comienzan el párrafo y la columna (que puede corroborarse al consultarse distintas notas informativas sobre el tema),¹⁰⁸ proviene de una aseguradora que

¹⁰⁸ Véase “You can now insure your conceptual art collection” en www.artnet.com, 1 de abril de 2015, <https://news.artnet.com/market/conceptual-art-insurance-284262> y “Crystal, AIG offer conceptual art insurance for private clients” en www.insurancejournal.com, 31 de marzo de 2015,

emite estos certificados que, en el contexto del mercado de valores, se interpreta como un valor, pero si enfocamos el documento como referente, este en el contexto artístico, es el certificado que el artista proporciona para autentificar determinada obra (da fe de su autoría), contiene la descripción de la obra y costo de la misma (el cual depende de la valoración de otros actores involucrados como galeristas y coleccionistas), las aseguradoras han visto un nicho de oportunidad en la protección del documento de autentificación. Es decir, el documento cumple diferentes funciones según el contexto, en el texto de Lésper se omiten estas especificaciones para representarlo de otra forma: “Esta descripción acompañada de la factura es la legitimación como arte de las obras del estilo contemporáneo VIP”. Omitió también, los eventos que llevan a una obra a alcanzar un valor tan alto que para los coleccionistas resulta prioritario asegurar el documento que certifica la autoría de un objeto imposible de firmar y del que son dueños.

En el texto, estos juicios respaldados por las *fuentes* a modo, convergen con los que la autora construye a partir de sus experiencias, la cuales nunca son estéticas, por ejemplo, en *El salón de la araña*, ofrece un retrato de Louise Bourgeoise que resulta del día que la conoció, al acompañar a su primo y la novia de este a una consultoría con Bourgeoise, pues la chica era artista visual. Buena parte del texto es el recorrido de actividades que Lésper realizó ese día (el cual ilustra bien el estilo de vida que llevó en esa ciudad), otra es la descripción de la casa y del suceso a manera de retrato:

Casa claustrofóbica, sucia, el piso cubierto con cajas, libros, pilas de periódicos. Paredes tapizadas de fotografías, carteles de exposiciones, portadas de revistas, un collage biográfico, la memorabilia de su ego. Decoración demente con sus esculturas tejidas, atmósfera de manualidad de clase media con Prozac. En una mesa botellas de vodka, ginebra, coca colas de lata y vasos de plástico.¹⁰⁹

El texto no expone un acercamiento real a Louise Bourgeoise (no se entrevistó con ella, por ejemplo), solo impresiones de lo visto a través de descripciones adjetivadas y construcción de textos que caracterizan a Louise Bourgeoise como referente, por ejemplo,

<http://www.insurancejournal.com/news/national/2015/03/31/362698.htm> (consultas: 2 de agosto de 2017).

¹⁰⁹ Lésper, Avelina, “El salón de la araña”, *Milenio diario*, 11 de enero de 2014, columna Casta diva, suplemento Laberinto, p. 12.

se refiere a Louise como *spider mom*, una alusión formulada a partir del sobrenombre que se ganó la artista por sus esculturas de arácnidos: *mujer araña*, y de lo que ella interpreta como una situación maternal de rapiña entre ella y el gran número de jóvenes asistentes (a los que llama *freaks*): “Rodeada de artistas que cuelgan de su pegajosa telaraña como moscas verdes, la araña caníbal emite un juicio. Se alimenta de esas moscas y de sus obritas. Sin esa adoración al día siguiente se devoraría las patas, caería muerta [...] La terapia tipo Weight Watchers comienza”.¹¹⁰ Así, el referente se convierte en detonante para hablar de su vida en Nueva York, luego de sus impresiones sobre la casa de Louise Bourgeoise y, finalmente, de su interpretación de la interacción entre la artista y los estudiantes de arte.

Este tipo de recorridos son comunes en *Casta diva*, las variantes a la anécdota personal, son los referentes de vida cotidiana y cultura pop incorporados a través de comparaciones con referentes del *arte contemporáneo*. En *I feel nice, like sugar and spice* (título extraído de la canción *I feel good* de James Brown), cuenta de un vecino sin talento que canta y toca la guitarra todos los días para mostrar cómo el boom de los artistas VIP, es resultado de la invención del concepto de autoestima en los ochenta, pues este alienta las aspiraciones sin talento —como las de su vecino—: “Considerar, comprar y hacer obras del estilo VIP es entrar en esta industria—secta, es pertenecer a un grupo de optimistas ganadores, sentirse exitosos, que habitan en un mundo perfecto y feliz en donde es posible que una hilera de clavos sea arte”.¹¹¹

Las *fuentes* de la cultura popular (entre los estudiados, Cindy Louper, *Weight Watchers*, *Krispy Kreme*, diseñadores de moda, marcas de ropa y accesorios, etc.) contrastan con la casi ausencia de fuentes especializadas para enunciar y explicar los

¹¹⁰ Cabe mencionar que aquí vuelve a usar una referencia de cultura popular para hacer una comparación: el sistema *Weight watchers*, los grupos de apoyo que este sistema ofrece a sus clientes como parte de su programa para bajar de peso. Además, el texto también contiene otra característica recurrente en *Casta diva*, no suele describir o explicar algunas referencias, en el ejemplo, cuenta que Gorovoy los recibió pero no dice quién es (Jerry Gorovoy fue colaborador y manager de la artista), y descontextualiza por omisión lo que sucede en la casa de la creadora: a principios de 1970 Bourgeois era anfitriona de reuniones llamadas “Sunday, bloody Sundays” en su casa en Chelsea, Londres, durante las cuales jóvenes artistas y estudiantes recibían críticas de parte de Louise. Sus comentarios críticos han sido calificados de fríos, duros, directos y cargados de humor negro, de ahí el nombre de las reuniones (Dorment, Richard, “Louise Bourgeois: The shape of a child's torment”, en *The Telegraph*, Londres, 9 de octubre de 2007, www.telegraph.co.uk/culture/art/3668414/Louise-Bourgeois-The-shape-of-a-childs-torment.html)

¹¹¹ Lésper, Avelina, “I feel nice, like sugar and spice”, *Milenio diario*, 30 de mayo de 2015, columna *Casta diva*, suplemento *Laberinto*, p. 12.

referentes y conceptos que se construyen en el texto. Los escasos textos que provienen de disciplinas académicas —como historia y filosofía del arte o economía política—, los cita para desacreditarlos. Incluso las pocas fuentes no desacreditadas que incorpora en las columnas dedicadas al arte tradicional, pesan menos que las interpretaciones y valoraciones de la autora produce a partir de su experiencia estética frente a la pieza o de sus conceptos sin análisis, argumentación o explicación.¹¹²

Esta forma de usar las fuentes es posible gracias a la manera en que las incorpora. La forma recurrente en *Casta diva* es la cita indirecta, lo que posibilita una obliteración a favor de los argumentos de la autora, esta obliteración se consigue con citas mutiladas, descontextualizadas y mezcladas con calificativos e interpretaciones que ella agrega arbitrariamente. Atrás leímos el primer párrafo de *Seguro para oportunistas* (ver página 57), el cual comienza con una cita directa que a continuación se contrasta con la original:

“Desde que un pedazo de papel es el único documento que esencialmente le da valor a un trabajo de arte conceptual hemos buscado la forma de proteger las inversiones de nuestros clientes, en el caso de que le suceda algo a ese certificado”

“Since a piece of paper is often the only document essentially giving value to a work of conceptual art, we wanted to find a way to protect our clients’ investments even if something happens to their certificate.”

En el segmento resaltado vemos una supresión que parece un detalle sin importancia, sin embargo, pequeñas mutilaciones como estas facilitan la construcción de generalizaciones y categóricas, en este caso, al omitir la traducción de “often” se puede decir que todas las obras de arte conceptual son valoradas por el mercado. La supresión no solo afecta la cita directa, en el caso de las indirectas, la descontextualización u omisión de detalles característicos es otra forma de mutilación que se extiende a prácticamente toda la construcción de los textos *Casta diva* para caracterizar conceptos más abarcadores: *al arte contemporáneo lo valida un mercado*, aunque se descartan todas las obras de *arte contemporáneo* que no poseen certificados y son validadas como arte.

Otro rasgo a resaltar sobre el uso de las *fuentes*, es que junto con la ambigüedad u oscuridad del origen de las mismas (como en el caso anterior o en *El centro de la dona*), hay incorrecciones en ellas, en *Creación y degeneración* explica, «Aunque el genio es

¹¹² Véase “Habitar el vacío”, *Milenio diario*, columna *Casta diva*, suplemento *Laberinto*, del 25 de enero de 2014, p. 12.; y “Sucumbir a no ser”, *Milenio diario*, columna *Casta diva*, suplemento *Laberinto*, 10 de mayo de 2014, p. 12.

resultado del trabajo duro, el análisis y la disciplina como definió Abraham Maslow (1963), “El genio es 1% inspiración y 99% transpiración”», sin embargo, Abraham Maslow, fundador y exponente de la psicología humanista no es autor de dicha frase célebre, sino Thomas Alva Edison. En *El gran embaucador*, afirma que «La definición de un ready-made como “un objeto que se eleva a la dignidad de arte por elección del artista” fue de André Breton y la publicó en 1934», pero esta se publicó hasta 1938 en *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, editado por la galería Beaux-Arts.

La mutilación y descontextualización de citas y fuentes, así como los errores en ellas, resultan en problemas de ilación de los textos, en el mismo *El gran embaucador*, dedicado a los resultados de la investigación de Julian Spalding y Glyn Thompson —quienes revelaron que *La fuente* no es obra de Marcel Duchamp—, Lésper resume la investigación para mostrar cómo Duchamp se robó la pieza y cómo el concepto *ready made* fue acuñado por otras personas, entonces cita la definición que viene en el *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, de André Breton y Paul Éluard, y que aparece como atribuida a Marcel Duchamp por las iniciales M.D., sin embargo, según investigaciones del escritor francés André Gervais, fue escrita por Breton, esta información omitida, repercute en la cohesión del texto. En el párrafo correspondiente a la incorporación de la cita, se subraya la *f fuente* mencionada en línea punteada, observe que parece desarticulada de lo que la antecede y de lo que la sigue:

La base teórica que valida al estilo VIP se derrumba: Duchamp no escogió el urinario, ni pensó un nuevo punto de vista y mucho menos desarrolló la teoría alrededor del objeto. Mutt no es un “nombre”, es un juego de palabras en alemán que Elsa von Freytag Loringhoven inventó. Una de las esculturas de Elsa que tituló como un retrato de Duchamp se considera como la primera pieza de arte objeto, su obsesión fue “buscar la poética de las cosas cotidianas”.

La definición de un ready-made como “un objeto que se eleva a la dignidad de arte por elección del artista” fue de André Breton y la publicó en 1934. Mentir y hurtar le dio a Duchamp una carrera, lo santificó en el altar del arte aunque nunca pudo crear un cuerpo de obra y se retiró a jugar ajedrez, la impunidad lo convirtió en artista.

Finalmente, el análisis intertextual arrojó que los textos de *Casta diva* recurren a otros textos que no explica, artistas, piezas, personajes del mundo del arte, conceptos del tipo *art brut* y *ars mecanica*, entre otros, inaccesibles desde el texto si no se conocen, lo que evidencia poca consideración hacia el lector no conocedor y/o alta estima al que sabe, sobre todo, de *arte contemporáneo*.

En conclusión, en *Casta diva* se utilizan *fuentes* que provienen de contextos no artísticos ni académicos, su verificación es relativamente fácil (se recuperan de documentos que circulan en Internet) y se incorporan descontextualizadas, incompletas y de forma indirecta para construir interpretaciones y opiniones de la autora, de tal forma que las *fuentes* no son prioridad en la construcción de sus textos sobre *arte contemporáneo*, importa principalmente lo que ella dice.

Paratextualmente, en *Casta diva* los *peritextos tipográficos*, como los títulos, son estructuras simples, directas y breves; si el tema proviene del arte tradicional, aglutinan el asunto y el objeto del que habla como en *Apolo eterno* (sobre una estatua de apolo recién descubierta y lo bello como valor artístico) y *Barro sagrado* (sobre la exposición *Keramika* de cerámica griega y lo sagrado como inspiración en la decoración de objetos); pero para temas sobre *arte contemporáneo*, se construyen títulos increpantes o triviales como *Get out!* (propuesta para que los museos de *arte contemporáneo* desaparezcan), *Estupidez o autoría* (en contra de las *selfies* en los museos), *Patético cumpleaños* (sobre los 100 años del dadaísmo), además, a diferencia de los de arte tradicional —que incluyen fotografías que ilustran el objeto o concepto del que se habla—, los segundos se acompañan de fotografías de banco de imágenes, fotos que la misma Lésper tomó y que no son necesariamente de las obras, e ilustraciones mal referenciadas o manipuladas (como en *El centro de la dona* o *Creación y degeneración*).

Paratextualmente, los textos entablan relaciones a nivel discurso, los *peritextos* tipográficos son referenciales, pero se retoman del discurso del texto, no del referente o tema (adelantan la postura del texto y la autora). Los *peritextos* visuales, funcionan como reiteraciones de dicho discurso, son un comentario visual a tono con los de la autora.

Metatextualmente, en los textos de *Casta diva* no hay indicios de acercamiento a exposiciones, artistas, museógrafos, curadores y otras figuras involucradas en el circuito del arte, tampoco pistas sobre investigaciones y estudios que la autora realiza sobre sus

temas. Del total de textos estudiados, solo en uno la autora comparte un cuestionamiento hecho directamente al galerista Luis Adelantado, sobre una obra que expuso en una feria.¹¹³ Si estos textos califican como periodísticos es porque aparecen en un periódico, ya que con base en lo hasta aquí analizado los textos de *Casta diva* son comentarios personales al respecto que anulan los referentes.¹¹⁴

Para analizar la *hypertextualidad* en *Casta diva*, se revisaron los textos que en 4 años como columnista ha publicado, pues en ellos Avelina Lésper ha construido un marco conceptual cimentado en dos conceptos eje en discordia: arte vs *arte VIP*. De acuerdo con Avelina, *arte* es una forma muy sofisticada de expresión, muestra de talento, factura y dominio (maestría); el acto creador implica genio, inspiración, pero también inteligencia y dedicación, requiere aislamiento, arduo estudio —de técnicas y herramientas—, retrospección y la manipulación del material, arte es pues, la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura. Los criterios para calificar una obra como arte es que debe trascender por su belleza o por la experiencia estética que provoca, superar su momento histórico y reconocerse como tal dentro y fuera de la galería sin importar tiempo o contexto.¹¹⁵

Arte VIP, es el nombre con el que se refiere al *arte contemporáneo* el cual para ella es solo un estilo con una base teórica que surgió en el momento que Marcel Duchamp intentó exponer *La fuente* en una muestra de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York. Es un estilo que carece de rigor (no hay estudio ni desarrollo de técnica), percedero y basado en la retórica, es decir, en el discurso que explica la obra, para ella, la principal cualidad de este arte es la de tomar objetos reales y colocarlos en un museo. Como parte de la caracterización del *arte VIP*, la autora reitera que curadores, galerías y museos, han aprovechado este estilo para generar un fuerte mercado del arte que desplaza

¹¹³ “En una ocasión en una feria de arte, el galerista Luis Adelantado vendía un montón de ramas que exponía recargadas en una pared, le pregunté qué era lo que le entregaba al comprador...”, cuenta Lésper en “Seguro para oportunistas”, *Milenio diario*, columna *Casta diva*, suplemento *Laberinto*, del 16 de marzo de 2015, p. 12.

¹¹⁴ Cabe aclarar que esta conclusión no apela a un menoscabo de los textos de *Casta diva*, el peso de la autora y la publicación de los mismos en un medio que alcanza millones de lectores, no permite hacerlo, sin embargo, hay que considerar el punto al momento de recuperar los textos como *epitextos* y *metatextos* de las obras, trayectorias, personajes, exposiciones y demás temas de los que tratan.

¹¹⁵ La autora reitera estas características constantemente, pero para una revisión al respecto, consúltense los textos “Habitar el vacío”, “Apolo eterno” y “Qué difícil es vivir sin belleza” publicados el 25 de enero de 2014, 5 de abril de 2014 y 27 de junio de 2015, respectivamente.

al tradicional. Bajo esta categoría agrupa el video, la instalación y el performance, aunque también incluye la escultura y la pintura que no califican para ella como arte.

Este concepto es uno de sus referentes principales, en torno a él un puñado de nombres son convocados como representantes (Marcel Duchamp, Yayoi Kusama, Ai Weiwei, Jeff Koons, Takashi Murakami y Abraham Cruz Villegas, los más mencionados) sin análisis sobre su formación, procesos de trabajo, piezas particulares u obra completa.

Los textos de *Casta diva* son sobre el concepto de *arte VIP*, el cual utiliza para re-elaborar (no es arte, es estilo), modificar (no es arte, es mercancía y mercado) y anular el *arte contemporáneo* de la siguiente manera:

Las *fuentes* y los dichos de la autora se unen a partir de segmentos textuales que caracterizan los referentes con adjetivos asignados sin argumentos o justificaciones, esta unión se logra por comparación de fuentes de la cultura pop con referentes del *arte contemporáneo*. Los adjetivos que usa son negativos, particularmente, para el público que asiste a las exposiciones del *arte contemporáneo*: “freaks”, “infra-cerebros”, “imbéciles”.¹¹⁶ Menos agresivos, pero igual de negativos son las cualidades que la autora reconoce en los artistas contemporáneos: “panfletarios”, “pervertidos”, “timadores”. En cuanto a instituciones y curadores, los convierte en cómplices de un gran fraude al avalar este arte y a estos artistas.

En conclusión, los textos de Avelina Lésper se construyeron por superposición de dichos de la autora sobre el referente y otros textos (como en un aria, en ellos canta una sola voz) para combatir a quienes validan el *arte contemporáneo* al exhibirlo, comprarlo, venderlo o apreciarlo, desde una postura que corresponde a otra época (en la que lo bello funciona como máximo valor artístico). La crítica es una cuestión de gusto persona y puede ser una forma de denunciar los vicios y contradicciones del arte, de orientar al público que no sabe a fin de no dejarse engañar, evidenciar las deficiencias de artistas, curadores e instituciones, pero los textos de *Casta diva* no alcanzan estos objetivos porque no hay argumentación a favor de una educación u orientación, es más una trinchera combativa en defensa del arte tradicional.

¹¹⁶ Dos casos representativos son sus textos “Get out!”, del 8 de marzo de 2014, y “Estupidez o autoría” del 24 de octubre de 2015.

“Buscan que las obras sean enunciados aplicables de la forma que mejor les convenga”,¹¹⁷ asegura Lésper sobre las obras *estilo VIP*, sus textos muestran algo similar: busca que los textos sean aplicables de la forma que más le convenga para ganar la batalla, aunque eso implique la ausencia de una verdadera crítica sustentada en el arte y la puesta en duda del *expertise* de la autora.

4.1.2 Columna *Guía visual* de Magali Tercero

En enero de 2016, Magali Tercero fue designada como presidenta de PEN México (sección de PEN Internacional, organización que agrupa a escritores y editores). Egresada de la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, es escritora y periodista cultural especializada en el género de crónica; en 2010 ganó el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez por su crónica *Culiacán, el lugar equivocado*, en 2007 el Premio SIP de Excelencia Periodística en la categoría también de Crónica, y el Premio Nacional de Crónica Urbana Manuel Gutiérrez Nájera en 2005.

Es autora de los libros *Cien freeways: D.F. y alrededores*, *San Judas Tadeo, santería y narcotráfico*, y coautora con Teresa del Conde de *Frida Kahlo. Una mirada crítica*; está incluida en el libro *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, de Carlos Monsiváis, y en *Los mejores ensayos mexicanos 2005*, antología de Antonio Saborit. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y ha sido y es colaboradora de medios como la revista *Domingo* de *El Universal* (en la que es columnista de temas urbanos y culturales), *Letras Libres* y *La Tempestad*, entre otras.

Desde enero de 2014 y hasta julio de 2016 fue colaboradora del suplemento Laberinto de *Milenio diario*, si uno consulta el curriculum de Magali Tercero, en ninguno se menciona como crítica de arte, sin embargo, su columna quincenal *Guía visual*, era precisamente de crítica de arte.

El nombre *Guía visual* condensa de forma directa y sencilla las intenciones del texto: orientar la mirada del lector. Se trató de una columna de textos claros y ordenados que siguen un desarrollo interpretativo y explicativo, en los que el referente está presente en cada idea principal (desarrollada en un párrafo).

¹¹⁷ En “Seguro para oportunistas”, del 16 de mayo de 2015.

Paratextualmente, los textos de *Guía visual* comúnmente incorporan subtítulos, *peritextos* tipográficos directos e indirectos que en relación con el cuerpo, ordenan y destacan los puntos importantes del contenido. En el siguiente ejemplo *Tan extensos*, dedicado a la entonces nueva exposición de la artista visual Alejandra Venegas, se puede ver tres subtítulos que cumplen esas funciones, “La vida es tan corta” acota un párrafo centrado en la vocación artística de Venegas; “Árboles que son otros”, uno sobre la exposición individual que presenta, e “Intervención de espacio” una acotación sobre la intención de que los murales de Venegas interactúen con los espacios en los cuales se realizan:



Tan extenso

► GUÍA VISUAL

Magali Tercero
@magalitercero

¿Te has sentido tentada a hacer instalación o arte objeto?, pregunto a Alejandra Venegas, pintora y escultora nacida en 1986 en el DF. Me interesa el tema en este momento en que muchos artistas de su generación amplían estos espacios porque se sienten cómodos y les sirven para *decir*, por simple moda, o porque lo pide la galería o el museo, como ha ocurrido en varias ocasiones. Su respuesta, veloz e inteligente, me demuestra que la pregunta no tenía razón de ser. Casi la oigo reír: “No me siento tan identificada con las disciplinas que mencionas. Lo más natural para mí ha sido el dibujo, la pintura, y aun la escultura en madera y cerámica”.

“LA VIDA ES TAN CORTA Y EL ARTE...”

Como vemos en su página web (<https://venegali.com/about>), la vocación de Alejandra Venegas está muy clara. Por tradición familiar—su padre, Germán Venegas, es un artista notable—, pero sobre todo porque “me conmueve profundamente el observar una pintura... y no puedo decir lo mismo cuando me encuentro frente a una instalación... ¡y no se diga hacerla! Siento que es mi lenguaje y, al mismo tiempo, es inagotable”. Alejandra Venegas no recuerda bien la frase pero hace suya la idea de que “la vida es tan corta y el arte tan extenso”. Finalmente dice: “Necesitaría varias vidas más para intentar hacer instalación en una de ellas!”

ÁRBOLES QUE SON OTROS

El lector que quiera conocer a esta pintora y escultora de cepa, hacedora de obra extraordinaria, puede ver, hasta fines de octubre, su primera exposición individual, *Árboles que son otros*, en Café La Gloria, conocido espacio donde se ha promovido el arte desde hace veinte años. La artista obtuvo la beca de Jóvenes Creadores en 2013 y en 2015. Fue seleccionada en la XVI Bienal Rufino Tamayo 2014. Por ahora forma parte de la colectiva *Muralismo mexicano contemporáneo*, organizada por la Galería Arte Hoy. Ahí participa con un mural extraordinario y vegetal, casi danzante porque hace pensar en el poema “Piedra de son”, de Octavio Paz, aunque el poeta no se cuenta entre las pasiones primeras de Venegas a saber, el arte prehispánico, el expresionismo alemán o la pintura tradicional oriental. Sin parte de su formación Georg Baselitz, Cecily Brown, Willem De Kooning, Vincent Van Gogh y Germán Venegas. En el ámbito literario le importan, por mencionar unos cuantos autores de distintas disciplinas, Joseph Campbell, Serge Pey, Alejandra Pizarnik, James George Frazer y Carl Jung.

INTERVENCIÓN DE ESPACIO

Corremos con una acotación de la artista, interesada en que “las piezas interactúen con el espacio: me gustaría acercarme más a eso, sobre todo cuando haga mural”. De hecho, existe un mural en donde considera que logró intervenir el espacio. Fue realizado en 2012 y es similar al de la colectiva de Arte Hoy. La diferencia es que fue creado específicamente para una habitación completa. L.

Con créditos correctos y claridad en pies de foto, *Guía visual* convoca *peritextos visuales* para ilustrar y ejemplificar lo que se habla, como en la imagen siguiente, se trata de la columna *¿Quién defiende a Sebastián?*,¹¹⁸ cuyo tema es la controversial estatua *Guerrero Chimalli* del escultor Sebastian, para ejemplificar la burla y molestia pública por la estatua se usó uno de los memes que Tercero menciona en el cuerpo.

MILENIO



¿Quién defiende a Sebastián?

GUÍA VISUAL

Magall Tercero
<http://magalltercero.artesivo.com>

Nacientemente el artista Sebastián ha inaugurado una de sus tremendas esculturas urbanas. Tremenda no solo por el tamaño, 75 metros de altura, sino por el aspecto de su Guerrero *Chimalli*, inaugurado en Chimalhuacán, Estado de México, el 14 de diciembre. Acá arriba puede verse un meme burlado sobre el monumento, el cual un anónimo autor ha puesto a haber nada menos que con Ultramán. Las redes están saturadas de "memes" que serían más divertidos si no nos involucran a preguntarnos de qué privilegios goza el escultor chihuahuense Enrique Carbajal (1947) en el mundo del arte público, ¿habrá sometido a la ciudad sus obras? Es verdad, como dice Cuauhtémoc Mexina, que "el mérito de Sebastián, más allá de tener el gusto degradado de las élites políticas más degradadas, es que inventó un sistema que se acciona de manera práctica a una estructura de abuso del presupuesto generalizado". Sebastián insiste en que sus contratos son honestos, pero... ¿y el favoritismo? En noviembre del año pasado me topé, en las inmediaciones del tren ligero, estación Guerrero Chimal, con dos columnas en rojo metálico abundadas sobre el cemento cercano a la estación. Su relación con el Power Ranger aún no existe. Solo estaban los pañurrillos, pines y rutillos del futuro Guerrero *Chimalli* en rojo metálico. Guadalupe Toscana, mi entrevistada de Chimalhuacán, señaló los bulbos altos y gruesos: "Llevaron muchos tiempos bastados. Ve todas las piezas avaratadas alrededor. No ha pasado de las rodillas. Todo mundo sabe que Sebastián recibió millones de pesos", explicó con gesto de desaprobatión.

Grandes monumentos de México y del mundo
 Por esos días se anunció en la prensa lo que sería "el nuevo templo del mestizaje" con una altura superior a la estatua de La Libertad. Si no fuera público que el geometrista obsesivo de Sebastián, y abreva la inestabilidad galería de personal de Coahuila, para imitarlo el país entero, la afirmación provocaría la carcajada. La semana pasada se publicó una gráfica titulada "Grandes monumentos de México y del mundo". Aparecen en fila el Ángel de la Independencia (48 m.), las Torres de Satélite (32 m.), el ilustre Guerrero *Chimalli* (75 m.),

65 de altura y 10 de base), la Estatua de la Libertad (89 m.), la Estela de Luis "Severo" (104 m.), y la Torre Eiffel (301 m.). La figura del guerrero sería casi graciosa de no ser porque Chimalhuacán es uno de los municipios más pobres de México, uno de los más perseguidos por el crimen organizado. Ahí la gente de bien se parte literalmente la madre por sobrevivir. ¿No merecen los habitantes que sus autoridades hagan esfuerzos de financiación para que varios artistas participen y quede el mejor? El Guerrero *Chimalli* de Sebastián no solo carece de toda intención estética sino que, según los boletines repartidos a los periodistas, trae una simetría en la mano, símbolo de una organización política a la que pertenece el alcalde actual. Al parecer, la siguiente escultura monumental es La puerta de las Américas, obra de 48 metros inaugurarse en Toluca en 2015, justo en la frontera. Sebastián es como Dios y está en todos lados, como mencioné en mi columna de Laberinto en mayo de 2013: <http://laberintomilenio.com/laberintomilenio/docs/laberinto-520/>

Coyote hambriento
 No fue sólo a Guadalupe, pero de alguna está indignada porque finalmente Sebastián, el mismo que se defende en los medios diciendo que solo cobró 50 millones y que reduce mucho los costos de su Guerrero *Chimalli*, logró el objetivo: hacer una nueva "aportación" al arte urbano nacional. En Nera, la tierra que fue colonizada por la mafia de Guadalupe y sus otros primeros pobladores, traza su Coyote hambriento, otra escultura presuntamente emblemática. El artículo favorecido durante años por todo tipo de gobiernos está evidentemente activo. Es, de hecho, el artista oficial del reino. En noviembre de 2013 se informó que había firmado un acuerdo con el gobierno del Distrito Federal para hacer una escultura en la Ciudad de México. ¿Quién podrá defenderse de Sebastián y sus acuerdos para el arte? ¿Su defensor, por supuesto? ¿Por qué no le dicen a Donatello "no más obras"? La controversia es necesaria. Va ligada con las grandes obras". Dejo así una encuesta que refuta si molestiar general: <http://poll.worshipmexico.com/articulo/2313269/El-asesino-de-Sebastian-es-la-infraestructura-23122014/>

¹¹⁸ "¿Quién defiende a Sebastián?", *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 3 de enero de 2015, p. 12.

O bien, como en *Plagio: ¿Impunidad o trastorno?*, cuyo tema es la inculpación de plagio contra Karla de Lara. En diciembre de 2014 Paola Ávalos acusó a su paisana y colega De Lara, de copiar su obra *Reforma* (un retrato que rinde homenaje a Benito Juárez y a Arturo García Bustos, realizada en 2012), en respuesta Karla argumentó una “apropiación” de la pieza en discordia, mientras que en redes varios usuarios evidenciaron que no era la primera vez que De Lara cometía una acción similar, ya antes lo había hecho con un cuadro de Frida Kahlo del ruso Alexey Kurbatov, este caso se convoca en el texto para soportar la opinión de la periodista y se apoya en la confrontación de dos *peritextos visuales*, la obra original con la acusada.¹¹⁹



Dentro de los textos, la autora se refiere a sí misma como cronista. La crónica aunque se le coloca principalmente dentro de los géneros interpretativos, para algunos autores también cabe en los informativos porque recupera una noticia —sin la cual, sería relato histórico o artículo—,¹²⁰ en esta tesis se comparte una postura en la que se considera un género híbrido, contiene tanto información como interpretación de lo narrado.

¹¹⁹ “Plagio: ¿Impunidad o trastorno?”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 20 de diciembre de 2014, p. 12.

¹²⁰ Abril Vargas, Natividad, *Periodismo de opinión*, Editorial Síntesis, Madrid, 1999.

Yanes mesa, Rafael, “La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, No. 32, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html

Architextualmente, esta columna es de crítica de arte, pero en ella destaca el uso de la crónica como recursos para construir textos de crítica:

Hacia el final de la mesa Sylvia Navarrete, directora del Museo de Arte Moderno, mostró un recorte amarillento de periódico, de los años ochenta, y leyó la declaración de principios del entonces joven crítico Springer: “Se trata simplemente de que creadores y público participen de un sistema muy elástico, y que cada quien llegue a donde quiere”. Al terminar los aplausos dedicados a Springer, la investigadora le dijo: “Diana y Estrella están de acuerdo contigo”.¹²¹

Son sobre todo pasajes descriptivos con las características que dan a la crónica su forma literaria con todo y su carga de información, como en *Verónica de la Rosa: ¿están todos los muertos?* que aborda la serie que esta artista visual y del performance ha realizado en torno a los feminicidios en Ciudad Juárez:

Sobre la mesa del gabinete para seis personas van apareciendo los carteles usados por los padres y familiares de Ciudad Juárez para buscar a las 27 jovencitas a través de internet. Cada imagen, en blanco y negro, está intervenida con flores. Lo informa la artista después de dar nombre, edad y fecha de desaparición de cada adolescente, así como la última fecha en que se metió a Google para saber si alguna había aparecido. De hecho, una de ellas fue hallada, muerta desde luego, y devuelta a sus padres.¹²²

Metatextualmente, pasajes como estos no dejan duda de que el texto se construyó sobre un trabajo periodístico, de hecho, la mayoría de las columnas dan testimonio de un encuentro con la obra y los creadores; entrevistas, recorridos por exposiciones, asistencia a eventos, encuentro con colegas y personajes del arte, consulta de materiales, en fin, se da cuenta de su investigación y experiencia. Veremos más adelante que las fuentes además se usan bajo criterios periodísticos (directas o indirectas, claras y contextualizadas). Los textos de Guía visual asimismo muestran una actualidad informativa, pues los referentes son mayoritariamente coyunturales, una exposición recién inaugurada, el aniversario de

¹²¹ “I Coloquio Iberoamericano de Crítica de Arte”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 19 de julio de 2014, pág. 12.

¹²² “Verónica de la Rosa: ¿están todos los muertos?”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 22 de noviembre de 2014, p.12.

una obra o creador, algún suceso relevante para el arte (como los textos anteriores o la cancelación de la exposición de Hermann Nitsch en el Museo Jumex).¹²³ *Guía visual* es un comentario periodístico sobre *arte contemporáneo*, una columna en la que la crítica de arte fluye con la información y logra ser crónica del mismo (en tanto registro en el tiempo de artistas, exposiciones y sucesos).

Intertextualmente, en los textos que Magali Tercero publica en su columna convergen eminentemente *fuentes* de primera mano citadas de forma directa para capturar y explicar las características físicas y discursivas del referente; la misma Magali obtiene las citas a través de entrevistas y documentación bibliográfica y hemerográfica, y llegan a ser tan directas como la transcripción de las mismas (expuesta así, se abren a su propia verificación). Para hablar de la entonces recién inaugurada exposición del artista visual Arturo Hernández Alcázar en el texto *Saqueo, escombros y venta al por mayor*, la transcripción es el recurso más importante para enfatizar dos aspectos de Hernández, que piensa en la escultura como narración, y su faceta como poeta como ejercicio personal:

—¿Por ejemplo?, le pregunto.

—Busco pensar los hechos sociales como arquitectura para narrar una historia.

Estoy jugando con escultura, [arte] acción, economía y contextos. Aquí presento solamente una pieza que ya existía, “No trabajes nunca”, que participó en la pasada Bienal de Moscú. En 2013 estuvo en el Maco y es una pieza que funciona como un dispositivo [a la manera] anarquista, pensado para oficinas de gobierno, instituciones. Es un sello con el lema situacionista: No trabajes nunca, originalmente acuñado en francés. Me apropio de este lema como una declaración de principios.

—¿Y el libro de poemas?

—Responde a un sentimiento que tenía su lógica, al parecer, como eco de la literatura sanguinaria de ahora. En algún momento volteas a ver qué se puede hacer con todo este saqueo. La sangre está corriendo a litros y me parece importante no quitar el dedo del renglón, generar prácticas más horizontales, quitar de en medio la idea de exposición o mercado del arte.¹²⁴

¹²³ “Píntalo con tu propia sangre”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 14 de febrero de 2015, p. 12.

¹²⁴ “Saqueo, escombros y venta al por mayor”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto 18 de enero de 2014, p. 12.

El uso tan directo de la *fuentes*, en este caso, del artista Arturo Hernández Alcázar, identifica ciertos fragmentos del texto como entrevista.

Cuando las citas no son de primera mano, les da un tratamiento periodístico, las entrevistas que ella no obtuvo usan esa forma de transcripción, pero siempre se incorporan bien citadas y contextualizada, sean suyas o no (como en *Raquel Tibol y la fridomanía*, que recupera fragmentos de una conversación que tuvo con la historiadora y crítica),¹²⁵ por ejemplo, en su columna del primero de marzo de 2014, por el cumpleaños 83 de José Luis Cuevas, la autora al final da el crédito correspondiente: “Las citas fueron tomadas de *Letras Libres* (Febrero, 1999)”. Con este tratamiento el origen, contexto y marco en el que se obtuvieron las fuentes es claro. En el siguiente párrafo lo utiliza para plantear las características artísticas del mexicano Roberto Turnbull, en este caso además es un recurso combinado con una entrevista realizada por la misma Tercero:

Roberto Turnbull no cambia, y hace bien, su manera de acercarse al arte. En 2008 le dijo a Leila Driben que lo suyo “es totalmente poético, intuitivo, azaroso, fortuito, emocional. Consigo los materiales, busco por todos lados, mucho en la basura [...], un tronco de madera tropical arrumbado en un estacionamiento [...]. A veces voy a comprar mármol [...], otras rescato cositas con los fierros. Días después de la inauguración de *Coctel de payaso*, en la Galería Le Laboratoire, esta cronista sostuvo una plática informal con un artista que, a 30 años de haber surgido en el escenario del arte mexicano, conserva su capacidad de juego, visible, por ejemplo, en *Aviario*, una pieza en seis secciones en la que retomó dibujos anteriores porque los originales estaban muy maltratados.¹²⁶

En los textos, las citas indirectas se relacionan con las directas para darles continuidad y complementarlas, como en el ya visto *Tan extenso*, en el que incorpora una entrevista a la pintora y escultora Alejandra Venegas:

¹²⁵ “Raquel Tibol y la fridomanía”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 28 de febrero de 2015, p. 12.

¹²⁶ “Roberto Turnbull. Escultórico y paródico”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto escultórico y paródico, 27 de septiembre de 2014, p. 12.

Como vemos en su página web (<https://venge-carbonmade.com/about>), la vocación de Alejandra Venegas está muy clara. Por tradición familiar —su padre, Germán Venegas, es un artista notable—, pero sobre todo porque “me conmueve profundamente el observar una pintura... y no puedo decir lo mismo cuando me encuentro frente a una instalación... ¡Y no se diga hacerla! Siento que es mi lenguaje y, al mismo tiempo, es inagotable”. Alejandra Venegas no recuerda bien la frase pero hace suya la idea de que “la vida es tan corta y el arte tan extenso”. Finalmente dice: “¡Necesitaría varias vidas más para intentar hacer instalación en una de ellas!”¹²⁷

Y cuando habla de referentes sobre los cuales no ha obtenido citas de las *fuentes* involucradas, recurre como muchos los periodistas al material que dan las instituciones al respecto.¹²⁸

En cuanto a cómo se entran las *fuentes*, estas se superponen al referente para aprehender algo de él: las motivaciones del creador, el soporte, la investigación que implicó, el proceso de trabajo, la biografía del autor. No hay veredictos sobre ellas, y si las interpreta son para convertirlas en citas indirectas y relacionarlas con otros textos (como un poema o la declaración de otro personaje), de tal forma que resultan confiables. Veamos el remate del mismo texto anterior, *Tan extenso*, sobre la obra de Alejandra Venegas y su exposición individual *Árboles*:

Cerremos con una acotación de la artista, interesada en que “las piezas interactúen con el espacio: me gustaría acercarme más a eso, sobre todo cuando haga mural”. De hecho, existe un mural en donde considera que logró intervenir el espacio. Fue realizado en 2012 y es similar al de la colectiva de Arte Hoy. La diferencia es que fue creado específicamente para una habitación completa.

Hay en los textos de *Guía visual* otra recurrencia *intertextual*, el uso de textos provenientes de la literatura para abordar el referente y/o la experiencia estética de Magali Tercero. Estas acuden al texto especialmente ante la ausencia o brevedad de las otras,

¹²⁷ “Tan extenso”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 17 de octubre de 2015, p. 03.

¹²⁸ En *¿Quién defiende a Sebastián?*, publicada el 13 de enero de 2015, usa la información del boletín que se dio a prensa para poder hablar de uno de los elementos: “...según los boletines repartidos a los periodistas, trae una antorcha en la mano, símbolo de una organización política a la que pertenece el alcalde actual.” Y en *Píntalo con tu propia sangre*, del 14 de febrero de 2015, recurre a declaraciones dadas en otro diario de circulación nacional.

entonces la columna toma un aire de tradición literaria dentro de la crítica de arte,¹²⁹ en este caso las citas envuelven el referente para contextualizarlo, o cargarlo de emotividad y sentido. Veamos como ejemplo el texto *El libro-objeto de Claudia Ramírez Martínez*, cuyo tema es *Isla*, libro-objeto de esta artista tapatía, expuesto entonces en un recinto cultural de Tijuana, Baja California:

Viento en la isla

Tenía olvidado el arte del libro-objeto. Ahora lo reencuentro en una ciudad llena de mar, aunque el océano real no sea visible todo el tiempo. Todo migrante es marinero que se lanza a la mar, aunque suene a lugar común. ¡Tierra a la vista! No sé cómo, pero *Isla alborota* con suavidad ciertos oleajes internos, muy míos, que siempre encuentran eco en esta Tijuana enérgica, tan seca como jugosa, donde la artista habita desde muy joven. “El viento es un caballo: / óyelo cómo corre / por el mar, por el cielo. / Quiere llevarme: escucha / cómo recorre el mundo/ para llevarme lejos”, escribe en “Viento en la isla” Pablo Neruda.¹³⁰

La forma de entramar este tipo de *fuentes* con las periodísticas sigue también un camino literario y evocativo, lo que destaca la pluma de la autora como se aprecia en el fragmento anterior, o en el siguiente, en el que además se advierte el entramado de los textos que ella construye con los de las *fuentes* y su propia experiencia (en subrayado):¹³¹

“El tigre que escribe ochos”

Somos migrantes porque todos provenimos de alguna semilla migrante esparcida por alguien que subió a una barca y modificó su forma de plantarse en el mundo. Aunque Kant, que no salía de Königsberg, su ciudad natal, migraba de un punto a otro de la existencia porque pensar es moverse. Aun el tigre soltero de López

¹²⁹ Históricamente, como se vio en la revisión hecha en el capítulo dos, la escritura sobre arte ha estado estrechamente ligada a la literatura, incluso algunos autores como Rafael Acosta de Arriba (poeta, ensayista e historiador cubano que entre otros temas, estudia el papel de la literatura en la crítica de arte), reconoce que en América Latina la crítica de arte y la literatura establecieron una relación dependiente, con la participación de escritores y poetas de la talla de Octavio Paz y Juan García Ponce, que si bien carecían de “formulación metodológica del arte”, demostraron que la literatura funcionan como meditación poética del arte y sus procesos.

¹³⁰ “El libro-objeto de Claudia Ramírez Martínez”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 31 de mayo de 2014, p. 12.

¹³¹ En “Octavio Paz y el arte” (13 de septiembre de 2014), la misma Tercero comenta que parte de su formación proviene de la lectura de textos sobre arte de Octavio Paz, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y otros escritores.

Velarde migraba de un rincón a otro de su jaula, aunque el poeta nos advierta lo contrario: “El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza”. “Rodeada... de silencio”. Las palabras de Ramírez Martínez no necesariamente forman versos; sí invitan a crear sentidos. Migro, pues, por las páginas de su hermoso libro, hecho con manos delicadas y amorosas, y me encuentro con... mmmh, mejor no lo digo. Después de todo, yo no soy el tema de esta crónica de arte.

En estos casos las *fuentes* no se citan tan directa y claramente, pero siempre contienen lo necesario para su búsqueda o bien, su desconocimiento no genera problemas para la cohesión y comprensión del texto. Por ejemplo: “Aunque Kant, que no salía de Königsberg, su ciudad natal, migraba de un punto a otro de la existencia porque pensar es moverse”, quien conoce a este autor sabe de este dato biográfico; y quien no, entenderá que fue alguien que jamás salió de su ciudad (el lector curioso querrá corroborar este dato o saber más al respecto y de forma rápida puede hacerlo si consulta la biografía del filósofo alemán).

En todo caso, la autora le muestra al lector el hilo con el que une todo aquello que habita en su texto, en el mismo ejemplo, la *fuentes* anterior se liga al poema de López Velarde, *Obra maestra*.¹³² «Aun el tigre soltero de López Velarde migraba de un rincón a otro de su jaula, aunque el poeta nos advierta lo contrario: “El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza”. “Rodeada... de silencio”. El mismo López Velarde al comienzo de su poema deja en claro que su tigre es un “judío errante sobre sí mismo»,¹³³ con ello justifica el uso de las dos referencias, la biográfica y la literaria, no es necesario salir de casa para migrar, la conexión es continua con el tema del libro-objeto, la migración: “Las palabras de Ramírez Martínez no necesariamente forman versos; sí invitan a crear sentidos. Migro, pues, por las páginas de su hermoso libro, hecho con manos delicadas y amorosas, y me encuentro con... mmmh, mejor no lo digo. Después de todo, yo no soy el tema de esta crónica de arte.”

La cita literaria también la usa para acceder al sentido de las obras, como en *Jannis Kounellis*, texto en el que habla del arte y exposición en México de dicho artista griego:

¹³² López Velarde, Ramón. *El minuterero, obras completas*, México, Imprenta de Murguía, 1973, p. 18-19.

¹³³ López Velarde, *Op. cit.*, p. 18.

En 1969 el artista Jannis Kounellis “expuso” varios caballos vivos en la Galería L’Attico de Roma. Vivía en esa ciudad aunque aún no se nacionalizaba italiano. Ya era mencionado como uno de los mejores representantes del *Arte Povera*. Sus obras eran espectaculares. Baste imaginar aquellos doce caballos —dos blancos, varios negros, uno o dos marrones— impregnando el recinto con su presencia formidable. Además del registro de la muestra, hay fotografías del momento en que los caballos ingresan a la galería, demostrando sin darse cuenta esa íntima naturaleza libre mencionada por Clarice Lispector en “Seco estudio de caballos”, de su libro *Silencio*: “¿Qué es el caballo? Es la libertad tan indomable que se torna inútil. [...] La forma del caballo demuestra lo mejor del ser humano. Tengo a un caballo dentro de mí que rara vez se expresa. [...] Es la dulzura de quien asumió la vida y su arcoiris. Es un animal que se expresa por la forma. [...] Adolescencia de niña potro”.¹³⁴

Pero en todo caso son los textos literarios de la autora los que entrelazan las *fuentes* y experiencia con el referente como si fuesen nodos que encuentran su conexión en el texto:

La artista obtuvo la beca de Jóvenes Creadores en 2013 y en 2015. Fue seleccionada en la XVI Bienal Runo Tamayo 2014. Por ahora forma parte de la colectiva Muralismo mexicano contemporáneo, organizada por la Galería Arte Hoy. Ahí participa con un mural extraordinario y vegetal, casi danzante porque hace pensar en el poema “Piedra de sol”, de Octavio Paz, aunque el poeta no se cuenta entre las pasiones primeras de Venegas; a saber, el arte prehispánico, el expresionismo alemán o la pintura tradicional oriental.¹³⁵

Las *fuentes*, la experiencia estética de la columnista y las herramientas periodísticas tejen el texto sobre el referente sin perderlo, es de hecho el punto que une todo. En este sentido, las citas juegan a favor de los referentes, del tema y de la misma autora, que trabaja con *fuentes* confiables y ofrece pruebas de la validez de sus interpretaciones y conclusiones, o bien, se tejen para compartir una lectura personal que se vuelve confiable y aprehensible por su capital *intertextual*.

¹³⁴ “Jannis Kunellis”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 6 de febrero de 2016, p. 03

¹³⁵ “Tan extenso”, *Milenio diario*, columna Guía visual, suplemento Laberinto, 17 de octubre de 2015, p. 03.

Hypertextualmente, *Guía visual* publica textos que hacen asibles sus referentes a través de la lectura de la autora y las palabras del creador. En ellos, los *marcadores textuales* anteceden o preceden a la descripción y la interpretación o traducción literaria de los mismos, como la pieza de la que habla el texto ya visto *El libro-objeto de Claudia Ramírez Martínez*:

Isla es un libro-objeto de belleza especial, de elocuencia magnífica. *Isla*: espacio donde silencio y palabra coexisten. Como la palabra misma, i-s-l-a, esta pieza de la grabadora Claudia Ramírez Martínez (Guadalajara, 1967) *es un libro* breve, sustancioso, discretamente melódico por los silencios traducidos como amplios espacios en blanco, puntuados por palabras marinas en tipografía negra: la mar esencial: ¿la mère o madre francesa también? *Tan esencial que* un mar de “emes”, ahora sí en masculino castizo, juega a lo largo de la página: igual que las “eses” que signan otras páginas.

Los *marcadores textuales* son el punto de unión entre el referente y el texto, lo que convierte un texto artístico en otro periodístico sobre *arte contemporáneo*, es decir, lo que permite transtextualizarlo, como el también visto *Robert Turnbull escultórico y paródico*, texto en el que la pieza *Aviario* se convierte en un texto periodístico sobre la pieza misma, aprehendida con *fuentes* relacionadas directamente con ella y su creador.

PÁJAROS

Los seis dibujos de los pájaros contenidos en este *Aviario*, una de las piezas más logradas, *son parte de un ejercicio* que Turnbull ya había hecho para la exposición *Lugares comunes*, presentada en Guadalajara a principios de año. Como el marquero los dañó, el artista volvió a dibujarlos pues, afirma, “me los sabía paso a paso”. La pieza surgió cuando encontró un muestrario de pájaros de cerámica alemana, “estampas muy bonitas de los cincuenta, casi esculturas”. Por medio de un transfer las trasladó a papel algodón, imprimió encima un grabado, “casi a manera de cuaderno”, y las fue decorando. “Al final *todo parece una gran jaula*, de ahí el título”.

Al enlazar las cadenas descriptivas con las interpretativas de las *fuentes* (incluida la autora como una de ellas), se recupera prácticamente la dimensión física y discursiva del

referente, se *transtextualiza* su “forma de ser”,¹³⁶ se expande incluso, porque a través de la *intertextualidad* se incorporan motivaciones, contexto, contenido, biografía y más. Es decir, el texto periodístico de Magali Tercero estrechó la distancia entre la realidad cotidiana y la mediática, logra ser un documento que acompaña, define y comenta el referente sin anularlo (*metatexto*), es un texto capaz de trascender como parte del mismo y accesible al público no especializado (inclusive ofrece al lector algo que le permita acercarse a la obra por otros medios, un libro, una página).

El análisis *transtextual* de *Guía visual* manifestó la factibilidad de acercarse al *arte contemporáneo* por medio de textos diversos y con las herramientas del periodismo, y que estos mismos recursos aportan elementos que apoyan la recepción del *arte contemporáneo* entre quienes no dominan la materia.

En conclusión, en *Guía visual*, el *arte contemporáneo* se extendió periodísticamente, pero en cada caso se hizo a partir de las características del referente aprehendido, por lo que no desarrolló un marco conceptual como Avelina Lésper (no hay conceptos que agrupen o generalizan), de hecho, el concepto de *arte contemporáneo* no se debate, pero se reveló una apertura a las expresiones artísticas de esta época (mayoritariamente mexicanas), desde el arte objeto y la instalación, hasta la pintura y escultura, de hecho, celebra la diversidad de expresiones que los museos ofrecen; esto no significa que no atienda los debates en torno a estas expresiones, pero hasta los temas negativos se convierten en positivos al transformarlos en temas de reflexión.¹³⁷

¹³⁶ Casos en los que Tercero comparte al lector sus dudas, como en *Marina Abramovic: ¿por qué bajó la lluvia?* (9 de mayo de 2015), texto en el que ofrece la crónica de su participación en un taller de la creadora y caracteriza al personaje como artista pero también como “rockstar” del performance, y en el que cuestiona el proceso y la valides del trabajo al tiempo que reconoce el poder de sus efectos en el espectador.

¹³⁷ En *Saludable diversidad* del 31 de octubre de 2015, habla de varias exposiciones vigentes en aquel momento que van de la pintura y el dibujo al video, instalación y performance. Y en *Plagio: ¿impunidad o trastorno?* del 20 de diciembre de 2014, aclara los conceptos de plagio y apropiación para evidenciar el acto de Karla de Lara, luego expone el suceso como un reflejo de la impunidad que se vive en el país, en todos los niveles.

4.1.3 El artículo periodístico: *Fuera de registro de Nicolás Alvarado*

Vicente Leñero y Carlos Marín definen el artículo de la siguiente manera:

Es el género subjetivo clásico. En el *Artículo*, el periodista expone sus opiniones y juicios sobre:

- Las noticias más importantes (*Artículo editorial*)
- Los temas de interés general, aunque no necesariamente de actualidad inmediata (*Artículo de fondo*)¹³⁸

Este género integra textos periodísticos de opinión de carácter argumentativo y persuasivo que suelen desarrollarse en torno a una o varias ideas. La académica española especializada en periodismo de opinión, Abril Natividad Vargas, especifica que bajo la denominación de artículo, artículo periodístico o artículo de opinión se agrupa el editorial, el suelto, el comentario, la columna, la tribuna libre, el ensayo, la crítica, el artículo costumbrista, el artículo de humor y el artículo retrospectivo;¹³⁹ la autora coincide con Leñero y Marín al señalar que el género trata de “ideas” y “opiniones”, pero puede incluir conocimientos y sentimientos del autor para configurar un comentario interpretativo sobre algún tema.

El artículo contiene textos que interpretan, valoran y/o explican algo, en ellos se impone el estilo del autor y se les estima por su contenido significativo y lectura agradable: “estilo grato, profundidad de pensamiento, aliento poético”.¹⁴⁰ Actualmente, el artículo periodístico es un canal de divulgación para temas como la ciencia y el *arte contemporáneo*, por lo que vale la pena apreciarlo como tal, “un articulista cuyos análisis y juicios convencen a sus lectores, sobre todo cuando avalan su calidad [...] también se convierte en un orientador que “obliga” a estar pendientes de su trabajo analítico”.¹⁴¹

Dentro de los articulistas de *Milenio Diario* se incluye Nicolás Alvarado, autor que según el análisis hecho, muestra en sus textos que puede hacerse del artículo un género totalmente personal aunque periodísticamente superfluo.

¹³⁸ Leñero y Marín, *Op. cit.*, p. 45.

¹³⁹ Vargas Abril, Natividad, *Periodismo de opinión*. Madrid, Síntesis, 1999.

¹⁴⁰ Hernando Cuadrado, Luis Alberto, *El discurso periodístico*, Madrid, ed. Verbum, p. 20-21.

¹⁴¹ Leñero y Marín, *Op. cit.*, 2000, p. 288.

“Sé que me gusta el arte pero también la basura”,¹⁴² confesó Nicolás Alvarado en uno de sus artículos semanales que publica de forma ininterrumpida desde noviembre de 2013 la sección de cultura de *Milenio Diario*,¹⁴³ espacio desde el cual en agosto de 2016 generó polémica en redes sociales y luego en medios de comunicación, al expresar abiertamente su opinión negativa sobre el cantante y compositor popular Juan Gabriel, días después de su muerte junto con una serie de comentarios despectivos al respecto.¹⁴⁴

Nicolás Alvarado es *periodista cultural* y escritor, estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana y es autor de los libros *Con M de México* y *La Ley de Lavoisier*, así como de la obra de teatro *Cena de Reyes*, (basada en textos de Alfonso Reyes). Fue conductor de los programas *El Letrero* y *La dichosa palabra* de Canal 22, y *Final de Partida* de FORO TV. Asimismo, ha sido colaborador de *El Universal*, la revista *Life & Style*, el portal *Prodigy MSN*, del noticiario *Contraportada* de Radio Fórmula, y del noticiario *Primero Noticias* de Televisa, programa en el cual participó hasta que fue designado director de TV UNAM en enero de 2016 (cargo al que renunció en septiembre del mismo año ante la polémica que desató su mencionado artículo sobre Juan Gabriel).

En *Primero noticias*, Nicolás Alvarado colaboró semanalmente con segmentos de cultura en los que reseñó libros y películas, comentó sucesos relevantes para la cultura y ofreció recorridos por diversas exposiciones, gracias a los cuales el *arte contemporáneo* se volvió uno de sus temas recurrentes en *Fuera de registro*, su sección semanal en *Milenio diario*.

Es imposible, en el contexto de la prensa escrita, mencionar *fuera de registro* y no pensar en el error de impresión que lleva ese nombre y que ocurre cuando en un documento en el que las distintas planchas de color se han impreso sin mantener el registro, es decir, la alineación correcta.¹⁴⁵ Como *peritexto*, el nombre de esta sección

¹⁴² Alvarado, Nicolás, “Tanto gusto”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura. 3 de junio de 2014, p. 38.

¹⁴³ Anteriormente, de 2008 a 2009, Nicolás Alvarado ya había colaborado en el mismo diario y sección.

¹⁴⁴ Alvarado, Nicolás, “No me gusta Juanga (lo que le viene guango)”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 30 de agosto de 2016, p. 42.

¹⁴⁵ Para obtener una imagen, las imprentas usan cuatro planchas diferentes con las que imprime una capa amarilla, una cian, una magenta y una negra para lograr los colores originales que se desea ver impresos. Si alguna de las placas no imprime exactamente donde corresponde, se marca una especie de sombra a color, es decir, su impresión queda fuera de registro.

anticipa que leeremos aquello que bordea lo impreso o registrado, y es particularmente lo que sucede con sus textos sobre *arte contemporáneo* —y arte en general—, en este caso, son *epitextos* de su trabajo en tele, donde presenta la exposición en términos generales, el comentario sobre ella se realiza en *Fuera de registro*, pero además, es un comentario que parte de otras cosas que no son el tema en sí, veremos esta cualidad más adelante. El nombre pues, remite a lo que queda fuera de lo oficialmente capturado, a lo que se desborda del margen que lo contiene.

En los artículos de *Fuera de registro*, este periodista cultural se autocalifica como igualitario en términos culturales,¹⁴⁶ y defensor de prácticamente todas las disciplinas artísticas, incluso clama por elevar el diseño de modas al nivel de arte.¹⁴⁷ De texto ordenado, breves hipérbatos y al que asisten anglicismos, francesismos y muletillas (como *allende* y *acaso*), se apega a una actualidad informativa (exposiciones y eventos vigentes o recientes). Sus textos se caracterizan por largas introducciones que funcionan como planteamiento del tema, un desarrollo con base en anécdotas personales y conclusiones que anudan todo lo incorporado en el texto.

Paratextualmente sus textos recurren a títulos que a menudo retoman frases populares: *Las visitas tienen sueño*, *Pocos pero resultones*, *¿Asunto joven?*,¹⁴⁸ pero ante todo a títulos que condensan el tema de sus textos: *Rafael Lozano-Hemmer o la muerte de la mirada*, para su artículo sobre lo que no se ve como eje temático de la exposición de este artista; *Acciones, reacciones*, para el que dedica a la salida de Patrick Charpenel como director del Museo Jumex a consecuencia del escándalo y cancelación de la exposición de Herman Nitsch; *Vacío*, en el que habla del tema de ciertas piezas de la exposición de Anish Kapoor; *Museos de nada*, en el artículo sobre la crisis de los museos dedicados al arte prehispánico y la arqueología.¹⁴⁹

¹⁴⁶ En su columna *Tanto gusto*, del 3 de junio de 2014, especifica: “Igualitario como soy en términos culturales —es ése uno de los atributos definitorios de la mirada posmoderna—, no puedo dejar de pensar, sin embargo, que unas cosas son, digamos, más iguales que otras y establecer en mi consumo un filtro que permite el paso de mucho cascajo cultural pero no de todo”.

¹⁴⁷ Alvarado, Nicolás, “La última moda”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 31 de mayo de 2016, p. 36.

¹⁴⁸ Textos publicados el 1 de septiembre de 2015, 13 de mayo de 2014 y 28 de octubre de 2014, respectivamente.

¹⁴⁹ Publicados el 7 de abril de 2015, 3 de noviembre de 2015, 28 de junio de 2016 y 19 de julio de 2016, respectivamente.

En *Fuera de registro* sí habitan *peritextos* del tipo bajada, que son citas directas del cuerpo —salvo muy contadas excepciones—, un fragmento medular que condensa el tema y/ o conclusión del autor.

Cultura

FUERA DE REGISTRO

NICOLÁS
ALVARADO



Rafael Lozano-Hemmer o la muerte de la mirada

LA MIRADA HA muerto, y la hemos matado nosotros, parecería decirnos Rafael Lozano-Hemmer (si nos tomáramos la molestia de escucharlo, de mirarlo)

Curioso que un artista comience una exposición a la que la noción misma de la mirada resulta central con dos piezas que no precisan *a priori* del sentido de la vista para ser experimentadas. El *quid* de la primera, de hecho, consiste justo en que no es visible: impreso en nanopartículas áureas, un texto Charles Babbage (y no es casualidad la elección del autor, y no es casualidad la de ese preciso texto para ser sometido a tal proceso) nos rodea al punto de infiltrarnos (en efecto, dado el nanotamaño de los panfletos es seguro que inhalaremos no uno sino varios; como bien se nos ha advertido desde el inicio, sin embargo, no sólo no son tóxicos: son dorados) pero no puede comunicársenos (a menos, claro, de leer la cédula pero eso, me temo equivale a propiciar un *timeout* en el juego, a pasear por el mapa ante la imposibilidad definitiva de recorrer el territorio). La segunda, en cambio, es muy vistosa pero lo importante no es tanto lo que ve uno en ella sino lo que hace uno con ella. Se trata de un gigantesco artilugio que conecta una cabina de acrílico transparente herméticamente sellada con un complejo sistema de fuelles y tubos que conducen cada uno a una sencilla bolsita de papel que se infla y desinfla, como cuando uno respira directamente en ella, presa —digamos— de un ataque de angustia. La instalación,



EDUARDO SALGADO

de hecho, reproduce el mecanismo, sólo que en proporciones que trascienden lo humano en más de un sentido. La cabina es accesible merced a unas puertas eléctricas que es posible accionar mediante un botón, a la manera de las de un elevador. Una o dos personas pueden penetrarla, ver las puertas cerrarse a sus espaldas y respirar el aire viciado concentrado en ellas, que es el que va y viene a las bolsas. El artista recomienda no permanecer más de diez minutos adentro. La pieza se llama, justamente, *Aire viciado*.

Es con ese uno-dos que Rafael Lozano-

Hemmer nos da la bienvenida a *Pseudomatismos*, su exposición inaugurada apenas la semana pasada en el MUAC. Y el golpe conecta. Porque la exposición —hecha, por definición, para ser vista— trata de todo lo que no vemos, muestra como el juego de las miradas en la producción cultural contemporánea —y con ello me refiero no sólo al arte sino a las interacciones sociales todas— se ha viciado al punto de devenir irrespirable (a no ser por menos de diez minutos, y eso bajo propios cuenta y riesgo).

En la siguiente sala, una de las piezas clave en la obra de Lozano-Hemmer: un ojo capturado en video que, merced a las acción de un sensor de movimiento, persigue con la mirada a quien se detiene a contemplarlo. *Un ojo que no se le quita de encima a quien le pone los ojos encima*. ¿Quién mira entonces? ¿Miro yo, espectador, una obra de arte? ¿Es decir que al ser mi vista la que concita la acción de esa retina artificial sobre mí, soy yo el artífice de la mirada? ¿O es la obra en sí misma un sujeto dotado de inteligencia propia (aun si artificial, aun si limitada) (la mía, a fin de cuentas, también es limitada) que puede arrogarse, por tanto, la autoría de la mirada? Pero he dicho "autor", y eso apunta al artista, que en este caso tiene nombre: Rafael Lozano-Hemmer. ¿No define al autor, justamente, el

hecho de ser sujeto de la mirada? ¿No hay por tanto aquí una sola mirada en juego, y es la suya? Sí y no. Ahí está también la mía. Y la de la máquina. Y en ese juego de espejos (pienso en la secuencia climática de *La dama de Shangai* de Orson Welles), al perderse las unas en las otras, todas las miradas —la mía, la de la máquina, la del artista— se cancelan entre sí, se anulan, confluyen en un Aleph que es un limbo que es la nada.

La idea aparece todavía más nítida en una pieza nueva, que es la que cierra la exhibición: sobre dos pantallas se proyectan sendas series de noticias periodísticas que distintos servicios informativos van generando en tiempo real. El espectador, hay que pensar que interesado por ellas, se detiene a leerlas. Pero he aquí que las pantallas también están provistas de sensores, y que no bien perciben una mirada posada en ellas, comienzan a dispersar y borrar las letras que componen el texto. Los mensajes, pues, sólo pueden existir mientras no son leídos: la mirada los destruye. Pero al espectador que sólo se finge lector, que no es sino un *flâneur*, esto —y pude constatarlo a lo largo de una buena media hora que estuve en la sala— le tiene sin cuidado: no quiere mirar, no quiere entender; quiere jugar: embelesarse con la huella —aun si mortífera— dejada por su propia presencia, verse el ombligo.

La mirada ha muerto, y la hemos matado nosotros, parecería decirnos Rafael Lozano-Hemmer (si nos tomáramos la molestia de escucharlo, de mirarlo). M

En cuanto a *peritextos visuales*, son mayoritariamente ilustraciones digitales y fotografías manipuladas para representar lo que dice el cuerpo en formas que van de lo explícito a lo chabacano (para usar una de las palabras de Nicolás Alvarado), veamos el texto que lo convirtió en polémica en 2016, en el que el *peritexto* es muy parecido a una caricatura:

42 • Martes 30 de agosto de 2016 MILENIO

Cultura

FUERA DE REGISTRO

NICOLÁS ALVARADO 

No me gusta Juanga (lo que le viene guango)

SÉ BIEN QUE soy uno de los poquísimos mexicanos que no asumen a Juan Gabriel como un ídolo

La muerte de Juan Gabriel secuestró mi comida familiar de domingo, como la de todos los mexicanos. Acaso extrañe el hecho a algunos, y particularmente a quienes me conocen. Porque dirijo un medio de comunicación, pero uno público y universitario, que no suele ocuparse de las noticias de farándula. Y, sobre todo, porque bien saben mis allegados que nunca me ha gustado *Ausángel*; jamás fui a verlo en concierto (muchos atribuyen a ello mi reticencia a su trabajo), si hay discos suyos en mi casa —sólo dos: el álbum doble del concierto en Bellas Artes— es porque son propiedad de mi mujer, y conozco apenas unas pocas de sus canciones que, confesaré, me han bastado para identificarlo como uno de los letristas más torpes y chambones en la historia de la música popular: todo sintaxis forzada, prosodia torturada y figuras de estilo que oscilan entre el lugar común y el absurdo. Ello, sin embargo, no me lleva a la ceguera cultural ni a la insensibilidad sociológica: sé bien que soy uno de los poquísimos mexicanos que no asumen a Juan Gabriel como un ídolo. Y sé también que el valor icónico que lo hace tal, equiparable al de la Virgen de Guadalupe pero también al de Octavio Paz (no por lo que hizo sino por lo que representa en el imaginario nacional), le otorga derecho a ser materia de análisis e incluso de homenaje en todos los espacios, incluso en uno administrado por la Universidad Nacional, institución que estudia todo lo digno de ser estudiado, lo que por fuerza incluye también los fenómenos de masas que marcan la cultura.



Así, desde la mesa del restaurante contacté —bendito whatsapp— a José Luis Paredes Pacho, quien sabe de rigor intelectual pero también de idolatría pop, y quien conduce la emisión semanal dedicada a cultura —a toda la cultura— en *Observatorio cultural*, la barra de opinión de Tv UNAM. Armamos un programa en caberle. Invitamos a Marco Hernández —extraordinario periodista cultural y conocedor de varias subculturas, entre ellas la gay que es referencia obligada cuando se habla de Juan Gabriel—, a Uriel Waizel —que entiende de toda la música, de la más culta a la más *idioté* a la más popular— y, vía telefónica desde Guadalajara, a Luis González de Alba, cuyas credenciales para ocuparse del tema son todas. Igualmente para hacer el anuncio completo; el programa está disponible ya bajo demanda en *Ucanam.mx* y se transmitirá por televisión este viernes a las 9 y media de la noche, en el horario habitual de Pacho. Mientras urdíamos el proyecto, me llegaban toda suerte de mensajes de texto, unívocamente desolados. De mis compañeros de Difusión Cultural al UNAM, tan frídes como como lo estuvieran la semana pasada por el fallecimiento de Ignacio Padilla, aun si por razones menos personales (aunque no menos íntimas). De otro amigo funcionario cultural —y hombre culto—, horrorizado por el escepticismo mostrado en televisión por nuestro Julio Palán ante el legado de Juan Gabriel. Ninguna conversación, sin embargo, resultó tan importante como la que sostuve —siempre por whatsapp— con el propio Pacho, cuyos mensajes cito aquí: “Si oyes el

popurrí de Bellas Artes, verás el hallazgo de un mariachi soul, con arreglos tipo era de Acuario y *riffs* de guitarra funk con orquesta sinfónica”; “Amardillita es kitch hipster. Juanga era *insólito*, genial”; “En los palenques hacía bailar amaneradamente a los rancheros bigotones con coña; y pistolas, con canciones a gogó eternas, manejando los *crescendos* y las *dynamics* y las jiterías: un James Brown”; “Sus letras, todas, son infames pero su música no fue escrupulosa. Pasó por encima de toda corrección: eso es *camp*”. Y, finalmente, la frase que me hizo no renegar de mi postura pero sí comprender el origen de mi error —porque sé bien que me pierdo de algo de eso que tan brillantemente definió Pacho en sus mensajes—: “Cuanto lo despojemos de su aura Televisa y del *clasicismo* podremos escucharlo.”

Las cursivas en clasicismo son mías, y las pongo porque en ellas encuentro el origen de mi problema con Juan Gabriel (y digo mi problema porque es mío y no suyo, porque en vida o en muerte a Juanga le vengo guango). Creo que a estas alturas no necesito acreditar el respecto que me inspiran ciertos productos de la televisión comercial ni mi afinidad por la cultura gay. Mi rechazo al falsaje de Juan Gabriel es, pues, clásico: me irritan sus lentejuelas no por jotas sino por nacas, su historia no por melodramática sino por elemental, su sintaxis no por poco literaria sino por altrada. Y sé que la pérdida es real y que es enteramente mía. Pero condicionado como estoy por mi circunstancia, no puedo evitar reaccionar como reacciones.

(Ahora disculpenme mientras pongo una canción. Se llama “Y’sais snob” y la canta Boris Vian.) M.

Veamos ahora uno sobre *arte contemporáneo*, el *peritexto visual* reitera el comentario de Alvarado sobre las complicaciones para llegar en transporte público a Zona Maco:¹⁵⁰

¹⁵⁰ Zona Maco es la feria de *arte contemporáneo* más importante de México y América Latina, en su edición número 14 (2017) reunió 150 expositores, entre los que ya se cuentan cada año varias de las galerías más destacadas del mundo. El evento se realiza en el Centro Banamex, ubicado al norponiente de la ciudad, en una zona cuyo acceso en transporte público es difícil.

FUERA DE REGISTRO

NICOLÁS
ALVARADO

Según me fue en la feria

ZONA MACO ES un espacio de venta, en el que ofrecen obra muchas de las galerías más prestigiadas del orbe. Es uno en que es posible comprar trabajos de artistas emergentes pero también de muchos de los que mejor se cotizan en el mercado internacional

Adelante la respuesta a la interrogante implícita: me fue bien en Zona Maco, la principal feria de arte contemporáneo (y hasta hace muy poco la única) de nuestro país, que celebrará la semana pasada su undécima edición en el Centro Banamex de la Ciudad de México. Me fue mejor que hace ya tanto, en aquella edición modestísima y poco concurrida en una Expo Reforma que desde entonces había de reventarse insuficiente y conflictiva, y mejor desde luego que aquellos —yo me abstuve— que integran las incomodidades de esa otra, caótica, emplazada en el estacionamiento de un edificio en construcción en Paseo de las Palmas. Espero, sin embargo, que me haya ido peor que en ocasiones por venir, y es que no decidí de pensar que algún día Zona Maco atenderá el clamor más o menos universal que le implora buscar una mejor sede que el Centro Banamex, una muy hermosa construcción pero cuya ubicación raya en lo desastroso: no sólo porque se alza en una de las tantas zonas de la Ciudad de México que no se ve atendida por sistema alguno de transporte público —salvo infrecuentes y destaraladas microbuses— y la tarifa del estacionamiento resulta prohibitivamente cara, sino porque, incluso siendo automovilista —lo que va restringe la nómina de visitantes potenciales a las clases medias y altas—, el caos vial que le circunda y más ahora que campan



las obras públicas en el Periférico) hace el acceso dificultoso y desagradable, poco conducente a la serenidad que se antoja necesaria condición para apreciar miles de metros cuadrados sembrados de obras de arte.

Acaso la resolución de ese problema meramente logístico, el de la sede, permita precisar mejor la vocación —o, mejor, vocaciones— de Zona Maco, por fuerza más compleja(s) y ambiciosa(s) que la de ferias celebradas en latitudes con públicos más entusiastas y mejor formados para la apreciación del arte contemporáneo.

Zona Maco es un espacio de venta, en el que ofrecen obra muchas de las galerías más prestigiadas del orbe. Es uno en que es posible comprar trabajos de artistas emergentes, pero también de muchos de los que mejor se cotizan en el mercado internacional. Su prioridad, por tanto, deben ser los coleccionistas y debe quedarles claro que una mayoría apabullante de estos se ubican en los estratos más altos de la población. Familiar es cierto, sin embargo, que una feria de arte —y más en un país que tiene poca tradición de coleccionismo de arte y menos todavía de coleccionismo de arte contemporáneo— debe contemplar dos objetivos adicionales: ampliar sustancialmente el número de pequeños coleccionistas —esos que compran obra de artistas cuyos precios resultan todavía accesibles a casi cualquier bolsillo, muchísimos de los cuales están presentes en Zona Maco— y, sobre todo, formar espectadores para el arte. Estos son temas que bien parecen figurar

en la agenda de esta feria, verbi-gracia el descuento a estudiantes y, en esta edición, la inclusión de muchas galerías asociadas total o parcialmente al arte moderno —aquí hay una agenda doble y digna de saludo: al tiempo que el arte moderno tiene un mercado más grande que el contemporáneo en nuestro país (lo que amplía las posibilidades de negocio de Zona Maco), la inclusión de Picasso's Miró, Caldera y Ferrarri, Orszag y Mérida aporta el indispensable contexto a la mayoría de obras más nuevas que constituye el catálogo— así como la ampliación del espacio dedicado al diseño, que permite la doble ventaja de reforzar en la mente del espectador el vínculo entre las bellas artes y las artes aplicadas, apuntalando así nuestra incipiente cultura del diseño, y de poner a la venta objetos en general más asequibles a esa gran parte del público que no tiene presupuesto para hacerse coleccionista de arte, o al menos no todavía. Todo esto hace de Zona Maco una feria extraordinaria, que finalmente ha cumplido con creces su objetivo original: erigirse en una de las cillars obligadas para la cadena toda del arte contemporáneo. Lo es también, sin embargo, para quienes sólo podemos permitirnos pagar una copa de champaña, o incluso un mero helado —otra feliz adición de este año— y pasear por un museo gigantesco y bien organizado, sin mayor fin que la recreación. Para honrar a ese público, que es parte fundamental no sólo del negocio sino del espíritu de Zona Maco, y me atrevo a decir que de su futuro, es menester hacerla más accesible a más personas. Y ello, me temo, pasa por ese cambio de sede que ya se antoja obligado, que permitiría ahorrarse año con año la inversión en gasolina y estacionamiento y, en una de esas, hacer una vaqueta para iniciarse como coleccionista de arte. AA

Los *peritextos visuales* requieren un futuro análisis detallado pues, en este caso se acompañan de la firma de su autor, por lo que debería estudiarse el estilo del autor en relación con el texto y todo el estilo del periódico (diseño y arte).

Intertextualmente, en los textos sobre *arte contemporáneo* publicados en *Fuera de registro* concurren *fuentes* provenientes del teatro, la cultura popular, la literatura, el cine y la sociología; se incorporan sobre todo de forma indirecta y para exponer y/o explicar experiencias personales o estéticas del autor. Veamos aquí —en resaltado—, las incorporadas por Alvarado en el segundo párrafo de *Las visitas tienen sueño*, artículo sobre aquello que le molesta cuando asiste a una exposición de arte (los recorridos guiados, las audioguías, las charlas con los curadores, todo lo que a su parecer le impone cierta visión o mirada):

Piense el lector en las grandes secuencias cinematográficas museísticas. Piense, desde luego, en los personajes de la *Bande à part de Godard* —homenajeados después abiertamente en *Los soñadores de Bertolucci*—, libres y locos, empeñados

en hacer el recorrido más veloz de la historia por el Louvre parisino. Piense en Kim Novak en la *Vértigo* hitchcockiana, mucho menos alegre (y acaso más desquiciada), dedicando sus mañanas a contemplar(se en) el retrato de una antepasada misteriosa, exhibido en ese Palacio de la Legión de Honor de San Francisco al que James Stewart acude a mirarla mirar. Piense en *James Bond* briefeado por Q frente a un Turner en la National Gallery londinense (en la Skyfall de Sam Mendes), en Angie Dickinson descubriendo que el Met neoyorquino un templo del arte... y del ligue (en la *Vestida para matar* de Brian de Palma), en Audrey Hepburn que —con un poco de ayuda de sus amigos Avedon y Givenchy— deviene una segunda Victoria de Samotracia justo al pie de la primera, otra vez en el Louvre (en la *Funny Face* de Stanley Donen). Ninguna de esas secuencias memorables habría sido posible si los personajes no hubieran tenido la libertad para errar a sus anchas por el museo, para hacer suyas las obras, para resignificarlas —corrijo: para significarlas a secas, para construir las— con su propia mirada.¹⁵¹

Este fragmento contiene seis *fuentes* cinematográficas con las que ejemplifica la innecesaria existencia de audioguías, visitas guiadas y recorridos con directores o curadores, pues de acuerdo con Alvarado estos clausuran el diálogo-proceso entre él (espectador) y la obra de arte al dictar a la mirada qué y cómo verlo, e imponer lo que se debe pensar al respecto (en próximas páginas se retoma de nuevo este texto).¹⁵² En el artículo, el autor reconoce que prefiere hilar su propia narrativa de una exposición con los textos que él posee y si es necesario, solo el apoyo de los textos de sala, catálogos e información de aplicaciones.

Recurrentemente, las películas son los textos con los que ejemplifica y explica sus ideas y experiencia estética: “Proyectado por los arquitectos Francisco y Rodrigo Marván con más de un guiño al monumentalismo futurista de William Cameron Menzies —en su vestíbulo no es difícil soñarse extra en una de las secuencias de masas de *Things to Come*, y lo digo con la mayor de las admiraciones—...”.¹⁵³ Incluso son el detonante del tema,

¹⁵¹ Alvarado, Nicolás, “Las visitas tienen sueño”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 1 de septiembre de 2015, p. 46.

¹⁵² Concluye en *Las visitas tienen sueño*: “Ver una obra de arte es dotarla de un significado último pero no único, dialogar con el artista y con el curador y con uno mismo, terminar el proceso del arte”, pero es un diálogo que Alvarado emprende apoyado en otras obras que ha visto, su historia personal, sus lecturas acumuladas y los textos de sala, catálogos y sitios web relacionados con la exposición a la que asiste.

¹⁵³ Alvarado, Nicolás, “Museos de nada”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 19 de julio de 2016, p. 34.

como en *Marlis Petersen o El espíritu de la tierra*, texto en el que para hablar de Lulú, ópera de Alban Berg, puesta en escena de William Kentdrige, primero habla de su versión cinematográfica favorita y luego abunda en los motivos por los cuales Marlene Dietrich no interpretó el papel principal:

Entre los cinéfilos, Marlene Dietrich es casi tan famosa por el rol que la lanzara a la fama —la Lola-Lola de *El ángel azul* de Sternberg en 1930— como por aquel que truncara sus aspiraciones estelares tan sólo un año antes: la no menos mítica Lulú, concebida por Frank Wedekind en sus obras teatrales *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*, y llevada a la pantalla por Georg Wilhelm Pabst bajo el segundo título. Escribiría años después otra actriz, la que terminaría por hacerse con el personaje:

Pabst diría más tarde “Dietrich era demasiado mayor y resultaba demasiado evidente: una sola de sus miradas lascivas y la película habría terminado en burlesque. Pero le prometí una fecha límite, y estábamos por firmar el contrato, cuando Paramount me telegrafió avisándome que podía usar a Louise Brooks”.

Durante años, y dada la división de mis lealtades entre Brooks y Dietrich —una morena y una rubia, un espíritu libre y una máquina de trabajo, una encarnación del ello y un avatar del superyó—, la cita no hizo sino confundirme —me gustaba imaginar que Marlene habría resultado tan perfecta en el papel como Louise— y terminé por achacarla a mera mezquindad entre divas.¹⁵⁴

Este fragmento es útil también para mostrar la forma en que estas *fuentes* se incorporaron. Si bien ubica regularmente su origen y soporte, y las recontextualiza por medio del tema, es común que no las ‘desate’ por completo, por ejemplo:

Entre los cinéfilos, Marlene Dietrich es casi tan famosa por el rol que la lanzara a la fama —la Lola-Lola de *El ángel azul* de Sternberg en 1930— como por aquel que truncara sus aspiraciones estelares tan sólo un año antes: la no menos mítica Lulú, concebida por Frank Wedekind en sus obras teatrales *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*, y llevada a la pantalla por Georg Wilhelm Pabst bajo el segundo título.

¹⁵⁴ Alvarado, Nicolás, “Marlis Petersen o El espíritu de la tierra”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 24 de noviembre de 2015, p. 39.

Las *fuentes* quedan claras, pero su interpretación depende de los detalles que el lector tenga sobre ellas. En el ejemplo, se refiere a la mencionada desazón que Marlene Dietrich sintió al perder el que hubiera sido el papel de su vida, pues cinematográficamente se reconoce la figura de Lulú como el antecedente de Lola Lola, el personaje principal de *El ángel azul*,¹⁵⁵ de hecho, es *La caja de pandora* parteaguas en la cinematografía alemana de aquel momento, pero todo esto solo se sabe si se tienen conocimientos de historia del cine alemán, y además, de la biografía de Marlen Dietrich.¹⁵⁶

Por otra parte, las *fuentes* aparecen en los textos de Alvarado como evocaciones provocadas por un referente (que puede enunciarse hasta el final del texto), y se acompañan de cadenas de datos sobre esas fuentes: detalles de cómo conoció tal o cual texto, por qué le gustó, a qué otros textos lo llevó, en fin, información que gira en torno al autor y la *fuentes*, no al tema o referente.

En el caso de las *fuentes* intelectuales, hace uso de ellas para caracterizar la sociedad y su relación con el arte, en particular recurre a la sociología, y en estos casos los detalles biográficos o de la *fuentes*, se sustituyen por opiniones sobre ellas; en el siguiente fragmento de *Automortificación*, sobre la asistencia desbordada al maratón de clausura de *Yayoi Kusama. Obsesión infinita*, vemos la *fuentes* en resaltado y sus opiniones en subrayado:

Uno de los libros que más cito es también uno de los que más me irrita: *El estilo del mundo* de Vicente Verdú. Cuando digo que me irrita, lo hago como homenaje. Si bien discrepo con muchas de sus ideas a propósito de las sociedades contemporáneas, lo cierto es que se trata de ideas apenas ideologizadas y, en cambio, enormemente inteligentes, lectura catastrofista pero no por ello menos lúcida del mundo en que vivimos.
Para el español nuestro presente no sería sino puro estilo, forma sin fondo. La idea no es nueva: ya veinte años antes de la aparición del libro de marras —que data de

¹⁵⁵ *El ángel azul* (1930), dirigida por Josef von Sternberg, fue el primer filme sonoro del cine alemán, y hasta hoy está considerada como una de las mejores películas germanas, su personaje principal Lola Lola, fue el primer protagonista de Marlene Dietrich y el papel que catapultó su carrera.

¹⁵⁶ Bach, Steven, *Marlene Dietrich: Life and legend*, Estados Unidos, University of Minnesota, 2011, p. 94. Y para más información sobre esta película, véase: "La caja de pandora de Pabst en el ciclo Memorias recuperadas", en Sala de Prensa, *Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM*: www.saladeprensacdc.unam.mx/index.php/filmoteca/item/360-la-caja-de-pandora-de-pabst-en-el-ciclo-memorias-recuperadas

2003— la anticipaba Gilles Lipovetsky en su *Era del vacío*. La diferencia entre ambos autores estribará entonces no en el diagnóstico —que es idéntico— sino en la reacción a él: mientras Lipovetsky (autor al que me siento mucho más cercano) entiende el hiperindividualismo, la propensión de toda forma cultural al entretenimiento y a la moda y la concomitante frivolidad como signo de los tiempos con consecuencias funestas pero también felices (combatirían el pensamiento único, mitigarían lo pernicioso de las certezas utópicas, señalarían el advenimiento de tiempos más democráticos y libertarios), Verdú ve en ello no sólo el fin de la Historia sino también el de la Cultura, que describe como un fenómeno de museificación del mundo: todo dispuesto para ser exhibido, para entretener, nada para reflexionar.¹⁵⁷

En este texto, las *fuentes* intelectuales convocadas (en resaltado) sirven para argumentar el fenómeno que despertó la exposición entre el público, y caracterizarla como espectáculo: “La apocalíptica visión de Verdú me vino a la cabeza —con todo y mis viejas coincidencias y discrepancias con ella— hace unos días mientras pasaba en automóvil frente al Museo Tamayo justo el domingo de clausura maratónica —36 horas de apertura ininterrumpida—”,¹⁵⁸ para el autor, el fenómeno ilustra las ideas de las *fuentes*.

Las *fuentes* especializadas se convierten en ideas resumidas que interpretan fenómenos y apoyan su postura. En *No es arte (pero no importa)*, texto dedicado a la exposición *Vanguardia rusa* (retomado por contener su postura sobre lo que Alvarado considera que es arte), que se expuso en el Museo del Palacio de Bellas Artes (2016), reconoce el esfuerzo burocrático de la exposición, corrige el título —para él debería ser vanguardias, no vanguardia—, y argumenta por qué para él lo expuesto no es arte en el sentido de la definición más generalizada, para ello convoca un telefilme (que tilda de mediocre), *La pasión de Ayn Rand*, sobre la vida de la mujer, de quien Alvarado solo nos comparte que desarrolló una corriente filosófica llamada objetivismo, que abandonó Rusia, su país natal, para asentarse en Estados Unidos,¹⁵⁹ y que escribió dos novelas con objetivos filosóficos. Le tomará un tercio del cuerpo hablar de la autora, extraer citas directas e

¹⁵⁷ Alvarado, Nicolás, “Automortificación”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 27 de enero de 2015, p. 33.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Queda en la curiosidad del lector averiguar detalles importantes sobre la escritora, como que era filósofa, que ese no era su nombre, sino el seudónimo de Alisa Zinóvieva Rosenbaum, y que los libros mencionados fueron *Best Sellers*.

indirectas de textos de Rand para concluir que sus planteamientos sobre el arte —y toda su obra—, son lo mismo que lo expuesto: “*Vanguardia rusa* no es, pues, sino muy parcialmente una exposición de arte, lo es sobre todo de propaganda, aunque reconoce que esto “no resta un ápice de notabilidad a las obras”.¹⁶⁰

Menos usada pero también presente está la alusión. En el mismo texto anterior, para describir el trabajo de la rusa, alude al pensamiento de otros dos autores:

La pasión de Ayn Rand presenta a la actriz británica en el papel de la defectora de la Unión Soviética que, una vez asentada en Estados Unidos, desarrollará una corriente filosófica hartamente controversial, champurrado de Nietzsche y Adam Smith, que bautizara *Objetivismo* y que constituye una defensa a ultranza del capitalismo, con el egoísmo como valor supremo.

Describe y resume el trabajo de Rand al adjetivarlo de un champurrado del filósofo alemán más destacado del siglo XX y el economista y también filósofo escocés del siglo XVIII, Adam Smith. El lector necesita conocer los postulados de Nietzsche y de Adam Smith para “capturar” el planteamiento de Rand y entender cómo o por qué este es propaganda a favor del capitalismo.

En otras ocasiones la alusión ejemplifica o contextualiza un referente: “La pieza tiene mucho en común con otras obras de Ono, y particularmente de la parte *feelgood* de su producción musical con su marido John Lennon, que postulan la falaz y remolona posibilidad de encontrar solución a problemas complejíssimos **en el mero acto de imaginarlas o (otra vez) de desearlas**”.¹⁶¹ La pareja editó varios discos bajo la premisa de un amor fraternal como medio para mejorar el mundo, pero la frase “en el mero acto de imaginarlas” es una alusión a la célebre canción *Imagine*. Comentario negativo sobre la música del dueto y que por extensión, caracteriza el tema del trabajo artístico de Yoko Ono (que en el mismo texto, párrafos antes calificó de “ñoño”).

En *Fuera de registro* las *fuentes* entablan una relación directa con el autor para interpretar y explicar sus ideas, provienen de contextos culturales e intelectuales, y

¹⁶⁰ Alvarado, Nicolás, “No es arte (pero no importa)”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 29 de diciembre de 201, p. 34.

¹⁶¹ Alvarado, Nicolás, “Cuidado con las tijeras”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 2 de febrero de 2016, p. 34.

aparecen directas e indirectas, ubicables pero no tan accesibles pues no las domina todo tipo de lector y exigen estudio. El análisis *intertextual* permitió concluir que los textos sobre *arte contemporáneo* en *Fuera de registro* se construyen para un sector intelectualmente preparado, sobre todo erudito en cine de arte.

Architextualmente el artículo de opinión sobre *arte contemporáneo* es en *Fuera de registro*, un comentario personal detonado por algún referente de *arte contemporáneo* cargado de datos enciclopédicos. Pero *metatextualmente* no es un comentario periodístico, es un comentario personal en el que re-elabora los referentes.

Hypertextualmente, en *Fuera de registro* se construye palimpsestos sobre los pensamientos del autor, el texto base es una anécdota u opinión sobre el que se colocan las *fuentes*, una sobre otra, hasta llegar al referente que motivó este tejido, pero el hilo son las memorias personales, por ejemplo, habla de *Zona maco*, pero primero, de su llegada al recinto y de su asistencia a ediciones anteriores; en *Pocos pero resultones*, para hablar del Mural de Hierro de Manuel Felguérez en la exposición *Desafío a la estabilidad*, antepone sus recuerdos de infancia de este y otro mural ubicados previamente en distintos edificios de la Ciudad de México.¹⁶²

Para mostrar cuál es el tipo de transformación que hace consideraré el texto *Vacío*, del 28 de junio de 2016. En este texto el asunto es el vacío como tema de una de las piezas de Anish Kapoor que formó parte de la exposición *Arqueología: biología*. La ruta de *fuentes* sigue este camino: sobre *Open House*, obra de teatro del argentino Daniel Veronese monta la *La desaparición*, novela lipograma del francés Georges Perec, y sobre esta, *Vacío* de Anish Kapoor. Las une el tema, que para Alvarado es el vacío, justifica la ilación de las mismas con las características de los dos primeros textos invocados, mismos que acompaña de detalles sobre antecedentes y consecuencias, por ejemplo, de *Open House* explica que se trata de una obra de teatro *work in progress*, la obra se representó en tanto tuvo reparto pero fue escrita para perder actores poco a poco, la dramaturgia se adaptó cada vez que alguno salió, es decir, trabajó con su ausencia, lo que Alvarado interpretó como el vacío que deja alguien en la obra.

¹⁶² Alvarado, Nicolás, "Según me fue en la feria", *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 11 de febrero de 2014; p. 35. Y Alvarado, Nicolás, "Pocos pero resultones", *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 13 de mayo de 2014. P. 39.

En el caso de la novela, explica que está escrita con palabras que carecen de la letra “e”, que su autor perteneció al grupo literario *Oluipo*, que el título en español alude a las dificultades que implicó su traducción al español,¹⁶³ que los padres de Perec murieron en la Segunda Guerra Mundial, y que según reseñas que leyó, el liptograma responde a esta ausencia pues las palabras padre, madre y familia precisan en francés la letra “e”; finalmente, que en inglés el traductor le puso por título *A void* (Un vacío).

El camino que recorren estas fuentes hasta su meta no es directo, por ejemplo, previo a la información de los padres de Perec, regresa a la fuente Open House para indicarnos que antes de verla, Nicolás ya sabía esos antecedentes familiares, y años después de verla, se enteró del título en inglés. Es decir, pareciera que es Open House, la fuente que va hilando los elementos, sin embargo, es la experiencia de Alvarado con las *fuentes*, sus recuerdos, lo que las trae al texto, lo que las teje es un tema en común, el vacío (por ausencia y pérdida): La dispartition → Open House → A void → Vacío de Anish Kapoor.

Esto es importante porque es una característica de los artículos sobre *arte contemporáneo* en *Fuera de registro*, textos que no contienen una reflexión significativa sobre el tema que une las *fuentes* (en este caso el vacío), ni de las *fuentes* o el referente, son comentarios biográficos a partir de un tema. Entonces, aunque hay un referente en coyuntura (exposición de *Arqueología: biología*), en realidad, es un texto sobre Nicolás Alvarado, y aunque esta construcción no anula al referente, lo relega, en cantidad y profundidad, en el ejemplo, se atrapa hasta el último párrafo:

Así también el hoy tan comentado en México Anish Kapoor en la pieza que más me impresionara de las muchas exhibidas en su actual (y extraordinaria) exposición el Museo Universitario *Arte contemporáneo* de la ciudad de México y que lleva justamente por título *Vacío*.

Una vez que lo ha puesto en el texto, ofrece las características del mismo que lo unen con todos los textos convocados:

¹⁶³ “(De ahí la traducción de su título a nuestro idioma, puesto que en español la letra más corriente es la a, ausente no sólo en las palabras *El secuestro* sino en el verdadero *tour de force* que constituye la adaptación de Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega publicada por Anagrama en 1997)”. La observación va en paréntesis y si no se sabe francés, resulta difícil de entender.

Se trata de un objeto escultórico azul adosado a uno de los muros del museo y separado del espectador por un área de seguridad de acaso más de un metro que dificulta identificar si se trata de una superficie concava —si hay una gran oquedad en la escultura y por tanto un vacío— o si la morfología del objeto comporta una ilusión óptica en que ese vacío es sugerido por una superficie colmada pero sombreada. Poco importa.

Así, los textos convocados se tejen a partir de lo que experimentó y lo que para él tienen en común (recuerdos + experiencia estética):

Lo que indefectiblemente nos **revela** Kapoor en su pieza —y Veronese en su obra, y Perec en su novela— es **que**, sean cuales sean los procedimientos a que se recurra para ello, un vacío **es un** constructo, fuera ya sólo por su significación como tal. Para que haya vacío es menester que haya mirada que lo identifique, y esa mirada supone indefectiblemente construcción, existencia de algo, así sea ya sólo de materia pensante.

En efecto, Anish Kapoor trabaja con el vacío, pero para ser más precisos, con los límites de lo real y lo ilusorio para provocar la experiencia o impresión del vacío, Kapoor explora las posibilidades de los materiales para incitar una ilusión visual (que afectará al espectador de modo personal), *A void*, la pieza de la que habla Alvarado, es un objeto cuyo interior parece más grande que el exterior, aquí una imagen tomada del sitio del MUAC dedicado a la exposición¹⁶⁴:



Anish Kapoor. *Void-Vacío*, 1989 Fibra de vidrio, arena y pigmento 200 x 200 x 152.5 cm

¹⁶⁴ Anish Kapoor *Arqueología, Biología* (2016), Museo Universitario Arte Contemporáneo. Ciudad de México, Méx. Recuperado de <http://muac.unam.mx/expo-detalle-116-anish-kapoor>

El análisis *hypertextual*, permitió concluir que en *Fuera de registro* el arte detona una experiencia estética y conceptual que se aprehende según los textos que el espectador posee, aunque también mostró que si no son los correctos o los suficientes, la obra se aprehende incompleta, por ejemplo, en *Rafael Lozano-Hemmer o la muerte de la mirada*, sobre la exposición que este artista mexicano presentó en aquel momento en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, Alvarado concluyó: “La mirada ha muerto, y la hemos matado nosotros, parecería decirnos Rafael Lozano-Hemmer (si nos tomáramos la molestia de escucharlo, de mirarlo)”,¹⁶⁵ Tal fue su lectura de la exposición *Pseudomatismos* de Rafael Lozano-Hemmer, elaborada a partir de las piezas que más le impactaron, dos que en común tienen componentes que no se ven (el aire que respiramos en una cabina y manuscritos en nanopartículas dispersos en el aire de la primera sala de la exposición), y otro par que funcionaban con sistemas de observación y vigilancia (cámaras y pantallas). El une ambos conjuntos por medio de la mirada (lo que se ve y lo que no se ve). Sin embargo, la retrospectiva que incluyó 42 obras, no se reducía a ese tema nada más, en el mayor de los casos, cada pieza interactuaba con el público a partir de otro elemento: el azar (algoritmos y disposición de elementos a partir de la coincidencia en tiempo-espacio del espectador y el artefacto), veamos parte del texto de sala:

El título de la exposición es una referencia a los automatismos surrealistas, una práctica artística que apostaba al poder creativo del subconsciente y se sostenía sobre la noción de valor en lo accidental y lo aleatorio. Lozano Hemmer amplía esta noción planteando la imposibilidad de lo aleatorio en el universo maquínico, en donde cualquier pretensión de autonomía en un programa es tan solo una simulación. En palabras del artista, un pseudomatismo intenta hacer tangibles las predeterminaciones inherentes a esas simulaciones. Por definición el pseudomatismo es una acción casi-voluntaria: si el autómata actúa ‘por sí mismo’, la obra de Lozano-Hemmer al contrario busca actuar “en relación”.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Alvarado, Nicolás, “Rafael Lozano-Hemmer o la muerte de la mirada”, *Milenio diario*, Fuera de registro, sección cultura, 3 de noviembre de 2015, p. 44.

¹⁶⁶ “Rafael Lozano-Hemmer. Pseudomatismos”, texto de información, en www.muac.unam.mx, <http://muac.unam.mx/expo-detalle-107--Rafael-Lozano-Hemmer.-Pseudomatismos> (consulta: 06 de marzo de 2017). Texto disponible en Anexos.

El texto indica que las obras conectan, en palabras más coloquiales, con la necesaria participación del público para activar las piezas. Por otro lado, según el mismo texto de presentación, la exposición es una reflexión sobre las máquinas que nos rodean y las relaciones políticas que establecemos con ellas (como la vigilancia o la desatención a las noticias):

El artista parte del entendido que la tecnología no es un instrumento o herramienta, sino una forma inevitable de determinación de subjetividad y sociabilidad. A partir del juego con el tacto, la vista, la respiración, el oído y el movimiento del público, la exposición busca activar relaciones entre máquina, entorno y percepción, para con ello mostrar el modo en que la tecnología, el cuerpo y el cuerpo político son inseparables.¹⁶⁷

El ser articulista y colaborador externo de un medio, no obliga al autor a seguir cánones estrictos, puede prescindir de recursos como la charla con el curador o del recorrido guiado, y aceptar como único auxiliar la información que provee el recinto (regularmente redactada por los curadores), pero es soberbio exaltar solo como importante o válido lo que el autor “ve” y los textos que se lo explican, sobre todo si no es especialista en la materia, sin argumentar o contrastar con otras *fuentes*. Aquí la interpretación que Alvarado hizo de *Pseudomatismo* en su artículo:

En la siguiente sala, una de las piezas clave en la obra de Lozano-Hemmer un ojo capturado en video que, merced a las acción de un sensor de movimiento, persigue con la mirada a quien se detiene a contemplarlo. Un ojo que no se le quita de encima a quien le pone los ojos encima. ¿Quién mira entonces? ¿Miro yo, espectador, una obra de arte? ¿Es decir que al ser mi vista la que concita la acción de esa retina artificial sobre mí, soy yo el artífice de la mirada? ¿O es la obra en sí misma un sujeto dotado de inteligencia propia (aun si artificial, aun si limitada) (la mía, a fin de cuentas, también es limitada) que puede arrogarse, por tanto, la autoría de la mirada? Pero he dicho “autor”, y eso apunta al artista, que en este caso tiene nombre: Rafael Lozano-Hemmer. ¿No define al autor, justamente, el hecho de ser sujeto de la mirada? ¿No hay por tanto aquí una sola mirada en juego, y es la suya? Sí y no. Ahí está también la mía. Y la de la máquina. Y en ese juego de

¹⁶⁷ Rafael Lozano-Hemmer. *Pseudomatismos* (texto de presentación en sala), 28 de octubre de 2015. Disponible en <http://muac.unam.mx/expo-detalle-107--Rafael-Lozano-Hemmer.-Pseudomatismos>

espejos (pienso en la secuencia climática de *La dama de Shangai* de Orson Welles), al perderse las unas en las otras, todas las miradas —la mía, la de la máquina, la del artista— se cancelan entre sí, se anulan, confluyen en un Aleph que es un limbo que es la nada.

La mirada como tema es válida en tanto lectura personal del autor, pero dista mucho de lo que el artista y los textos de sala explicaron sobre las piezas,¹⁶⁸ el autor re-elabora o modifica no los referentes sino su sentido, lo que reveló una autovalidación (de sobrada confianza en su mirada y lectura) y un problema de *expertise*.

Los textos no conceptualizan el *arte contemporáneo*, pero muestran una postura personal ante él de apertura a su experiencia estética, la cual contrastó con la ausencia de un ejercicio periodístico (rechazo a encuentros presenciales con curadores, directores y guías de museos, entrevistas, visitas guiadas y más).¹⁶⁹

En conclusión, en los textos que construye Nicolás Alvarado el referente quedó fuera de registro, junto con el público general, pues por el tipo de *fuentes*, el uso de palabras no comunes y extranjerismos, así como de términos que requieren conocimientos intelectuales para entenderse, apuntan a un lector por encima del público general y al tanto de las modas intelectuales.

4.2 Los textos informativos sobre arte contemporáneo

Con el paso del tiempo, el periodista cultural ha ganado terreno en el ámbito de los textos informativos sobre arte contemporáneo, sin embargo, los espacios y géneros son

¹⁶⁸ Aquí de nuevo recurre al cine por una evocación que le provocan las piezas de Lozano-Hemmer: “Y en ese juego de espejos (pienso en la secuencia climática de *La dama de Shangai* de Orson Welles), al perderse las unas en las otras, todas las miradas —la mía, la de la máquina, la del artista— se cancelan entre sí, se anulan, confluyen en un Aleph que es un limbo que es la nada.”

¹⁶⁹ “Es justo por eso que tanto me molestan las visitas guiadas —grupales o individuales, por una persona de carne y hueso o por una grabación— que ofrecen los museos: porque, al presentar una narrativa “autorizada” de lo exhibido, legitimada por la propia institución, parecerían imponer una cierta visión, orientar una mirada que la anárquica y feliz lógica del arte preferiría dejar libre para encontrar su foco y su enfoque al hilo de la conmoción. Ojo (supongo que la expresión resulta aquí más que pertinente): no me opongo a la presencia de información contextual, que bien puede apuntalar la construcción de conocimiento. Vivan los textos y las cédulas y las hojas de sala, los catálogos y los sitios web y las aplicaciones, todo lo cual nos permite enriquecer nuestra experiencia de lo visto en el museo o en la galería; lo hermoso y lo útil de estos recursos, sin embargo, será la posibilidad de consultarlos antes o después o al mismo tiempo que vemos la pieza a placer, la de integrarlos al hilo narrativo que vaya tejiendo nuestra dispersa, excepcional mirada”, declara Alvarado en *Las visitas tienen sueño*, artículo publicado el 1 de septiembre de 2015.

reducidos, se limita básicamente a la construcción de nota informativa y entrevista. En el caso de *Milenio diario*, son las primeras las abundantes, a través de estas *Milenio diario* dio seguimiento a dos sucesos noticiosos que se convirtieron en noticia entre 2014 y 2016:¹⁷⁰ la exposición de *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* en el Museo Tamayo y *Arqueología: biología* de Anish Kapoor, exposición en el Museo Universitario *Arte contemporáneo*.

4.2.1 Yayoís Kusama. Obsesión infinita

Obsesión infinita fue la primera retrospectiva de la obra de Yayoi Kusama que se exhibió en América Latina. La exposición presentó un recorrido amplio por el trabajo de la artista viva más prominente de Japón a través de más de un centenar de piezas que abarcó un periodo de 1950 a 2014 entre pinturas, obras en papel, esculturas, videos, presentaciones con diapositivas e instalaciones.

El éxito de la exposición *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* fue tal, que el Museo Tamayo *Arte contemporáneo* decidió cerrarla con un maratón durante el último fin de semana. A pesar del frío que por la noche se sintió en el bosque de Chapultepec, casi 30 mil personas se dieron cita para ser parte de un fenómeno inusitado en México. Desde su inauguración el 26 de septiembre de 2014, en las taquillas se formaron larguísimas filas que agotaban los boletos hasta en minutos, pero durante el maratón de clausura (17 y 18 de enero de 2015), se impuso récord de asistencia: 330 mil asistentes en total.

Aquel fin de semana, la fila para ingresar alcanzó en varios momentos las 900 personas, la mayoría llegó de madrugada. La música, los *foodtrucks*, casas de campaña y el ambiente de fiesta se percibían desde el Paseo de la Reforma. Quien conoce de festivales musicales, notó el parecido entre ambos eventos. Antes de entrar en grupos de 130 personas cada media hora, el personal del museo repetía instrucciones: no cámaras con *flash* y solo puede usarse en instalaciones, la permanencia en ellas sería de 20 segundos (con fines de agilizar el paso). La gente escuchaba y aguardaba, los jóvenes pegaban o pintaban puntos en sus cuerpos, accesorios o tiendas de campaña, ensayaban *selfies* si iban

¹⁷⁰ Noticia aquí entendida como la reconstrucción periodística relatada de un hecho trascendente por afectar a determinada sociedad (Gomis, 1991), cuya característica fundamental es lo novedoso, que Teun van Dijk explica como "la nueva información tal como la proporcionan los medios y tal como la expresan los informes periodísticos" (1990: 17)

en pareja o grupo, verificaban que los celulares tuvieran pila y espacio disponible. La retrospectiva generó más de 30,000 publicaciones en las principales redes sociales (Instagram, Twitter y Facebook).

Con pase prensa, la situación era otra. Se podía llegar a cualquier hora e ingresar las veces que se quisiera, no había que hacer filas y tampoco hubo restricciones para tomar fotografías, ni para pasar más tiempo del indicado en las instalaciones. Estas son las condiciones mínimas que a menudo los recintos ofrecen a fin de que los miembros de la prensa consigan una experiencia completa, una buena apreciación de la exposición y las imágenes que requieran. La cobertura en el recorrido de prensa previo a la apertura también fue atípica para un evento de *arte contemporáneo*, una inusual y gran afluencia se dio cita aquel día.

Yayoi Kusama no es tema ajeno a las secciones culturales, no solo por la trascendencia de su arte y constantes colaboraciones con diseñadores y marcas de belleza, sino por su historia de vida, la cual culminó hace años con su autointernado en un hospital psiquiátrico (para ampliar la noción y panorama tanto de la artista como de la exposición, el Museo Tamayo ofrece en línea la versión digital del boletín de prensa, texto curatorial, contenido multimedia y publicaciones de la exposición <http://museotamayo.org/exposicion/obsesion-infinita>)

Al respecto, *Milenio Diario* publicó sobre todo notas que siguieron el desarrollo de la exposición por la asistencia, veamos *transtextualmente* que se construye en estos textos.

Para empezar, los textos informativos siguieron una dirección que parte de la exposición como fenómeno artístico, siguió como fenómeno de masas y concluye como fenómeno de mercado. Van del anuncio de apertura, al informe de la inauguración y a la asistencia que rompió récords y su impacto en Zona Maco. En ellos, los temas son la exposición, el público y el mercado del arte.

Intertextualmente hay dos tipos de fuentes en los textos informativos, las institucionales (titulares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, curadores y directivos del Museo Tamayo, así como representantes de Zona Maco y galeristas) y los mismos periodistas que cubrieron la información. Con las primeras se destaca la relevancia de la exposición para el país, la importancia de Yayoi Kusama, el impacto en el público (la asistencia desbordada), y Yayoi

Kusama como factor para que nuevas galerías participaran en Zona Maco. Las segundas, son descripciones de la exposición, la artista y las características generales de la exposición.

Paratextualmente, los *peritextos gráficos* exaltan la espectacularidad de la exposición, por ejemplo, los tipográficos se construyeron uniendo las características de la artista con el fenómeno entre el público, a través del uso de la palabra ‘obsesión’: “Exhibirán las obsesiones de Yayoi Kusama en el Museo Rufino Tamayo”, “Artista obsesionada”, “Finaliza la maratónica obsesión”, etc.¹⁷¹

Los *peritextos visuales* en los textos informativos, reiteraron la instalación de espejos infinitos como lo más atractivo de la exposición, y fueron insuficientes para que la exposición como referente hable por sí misma pues solo ilustraron la información (se repiten las imágenes, no hay más de una y se incorporan en tamaño pequeño). En cuanto a los textos de opinión, no hay *peritextos visuales* sobre la exposición, solo imágenes digitalmente manipuladas que la modificaron y anularon.

Architextualmente, se mostró preferencia por los textos informativos (nota informativa). El comentario y reflexión del suceso quedó principalmente en manos de colaboradores externos (Avelina Lésper, Nicolás Alvarado y Argelia Guerrero), ante una ausencia de géneros interpretativos.

Metatextualmente, los textos informativos recuperan la información básica de la cobertura: conferencia de prensa, recorrido a medios, inauguración, sondeo a personal y asistentes, notas de agencia y boletines institucionales, sin embargo, no hubo acercamiento por medio de entrevistas a personajes clave de la exposición o especialistas, aun así son comentarios periodísticos que alcanzan a explicar el suceso.

En los textos de opinión, la exposición se convirtió en motivo para hablar del mercado del arte. Columnas y artículos coincidieron en el uso de *fuentes* que provienen primordialmente de contextos económicos para caracterizar al público como consumidores y evidenciar el poder del mercado del arte, de tal forma que se asignaron como comentarios que interpretaron y negaron el suceso artístico.

¹⁷¹ Curiel, Patricia, “Exhibirán las obsesiones de Yayoi Kusama en el Museo Rufino Tamayo”, *Milenio diario*, sección cultura, p. 39, 36 de septiembre de 2014

“Artista obsesionada”, *Milenio diario*, Tome nota, sección cultura, p. 38, 26 de septiembre de 2014

Notimex, “Finaliza la maratónica obsesión”, *Milenio diario*, sección cultura p. 35, 19 de enero de 2015

Hypertextualmente, el estudio de los textos incorporados en las distintas notas y su puesta en relación con lo que los autores construyeron, permitió observar las siguientes transformaciones del referente y sus aspectos.

- 1) A través de las *fuentes* institucionales y de reporteros, *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* fue un evento relevante para México por la trascendencia de la artista, su obra y la exposición retrospectiva. Yayoi Kusama es una artista afectada por un problema psiquiátrico que se refleja en su obra, caracterizada por la reiteración de elementos que la han obsesionado, como el punto, falos y flores.¹⁷²
- 2) Con las mismas *fuentes*, *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* se re-elaboró en un segundo momento como fenómeno de masas (asistencia inaudita).
- 3) A través de opiniones e interpretaciones apoyados en fuentes de ámbitos económicos tanto Yayoi Kusama como la exposición son ejemplos exitosos de marketing y del mercado del arte, y reflejo de una sociedad consumista.

Al final, esta exposición bajo la cobertura de *Milenio diario* no fue de arte, sino sobre un fenómeno de asistencia y consumo, la artista, su obra y la exposición se modificaron y anulaban como referentes,¹⁷³ el análisis incluso los reveló como meros detonantes de otros temas: en Avelina Lésper, la sociedad y las promesas de los recintos; en Nicolás Alvarado, la espectacularización de la cultura y un público consumista e infantil; en Argelia Guerrero, un público poco preparado para el arte; en Ariel González, el boom del mercado del arte y el mercadeo de figuras como Yayoi Kusama en detrimento del arte.

La cobertura dista de un contenido significativo sobre el arte de Yayoi Kusama y la exposición, pero los géneros permiten establecer dos posturas en contradicción: las

¹⁷² En el texto firmado por Patricia Curiel, "Exhibirán las obsesiones de Yayoi Kusama en el Museo Rufino Tamayo" del 24 de septiembre de 2014 (p.36), se explica sobre el uso del punto (cita del curador): "Morris dijo que el punto, que ha sido la firma de Kusama durante su carrera, hace referencia a la actividad económica a la que su familia se dedicaba, que era la agricultura, "marcando una relación intrínseca entre la semilla y el punto". El texto también habla de sus temas, soportes, técnicas y biografía.

¹⁷³ En *Delitos menores* (suelto o glosa que aparece diario en la primera página de la sección de cultura), se abordan bastante los temas sobre *arte contemporáneo*, específicamente, sobre compra-venta de arte.

autoridades y reporteros muestran que es arte, los colaboradores postulan que no lo es, aunque sus textos no son confiables. En los primeros se construyen por superposición de capas informativas (datos y declaraciones), en los segundos, capas de textos financieros.

4.2.2 Arqueología: Biología de Anish Kapoor

Después del éxito de Yayoi Kusama, los recintos y medios se prepararon para un *boom* del arte en general, y pronosticaron fenómenos similares en las exposiciones más esperadas de 2015 y 2016, dentro de las cuales se colocó *Arqueología: biología* del artista hindú Anish Kapoor (1954).

La exposición tuvo como sede el Museo Universitario *Arte contemporáneo* de la UNAM, y de nuevo batió récords de asistencia desde su inauguración (que alcanzó en un día la cifra de 6 mil 999 personas, y al cierre superó la de *Obsesión infinita* con 460 mil, aunque sin maratones). De mayo a diciembre de 2016, los asistentes apreciaron 22 piezas, entre esculturas e instalaciones, sobre las cuales el texto de información en el portal del museo, dice:

Sin ánimo retrospectivo, la exposición Anish Kapoor. *Arqueología : Biología* despliega un recorrido por la obra de este artista a través de sus grandes instalaciones y esculturas realizadas entre 1980 y 2016. Su trabajo puede definirse como un acercamiento poético al riguroso estudio del espacio, la materia y la forma, donde lo real, lo simbólico y lo imaginario se combinan hasta encontrar una génesis originaria del objeto escultórico.¹⁷⁴

Exposición curada por la estadounidense Catherine Lampert en asociación con la mexicana Cecilia Delgado, ofreció como facilidades a los periodistas que cubrieron el evento: conferencia de prensa y recorrido a medios guiados por el artista, las curadoras y directivos del museo; así como la oportunidad a un reducido grupo de medios de entrevistar al artista. De la exposición, se esperó un fenómeno similar al de Kusama, filas eternas, logística compleja y la insistencia del público por tomar *selfies*, pues sin igualarlo, Anish Kapoor comparte algunos puntos controversiales con Yayoi Kusama que hicieron

¹⁷⁴ Delgado Masse, Cecilia, "Poéticas del espacio", en *Anish Kapoor. Arqueología, Biología*, Cuadernillo de exposición, México, MUAC-UNAM, 2016, p. 11. <http://muac.unam.mx/expo-detalle-116-anish-kapoor> (consulta: 06 de agosto de 2017).

atractiva su visita a México. En vísperas de la exposición, su pieza de arte público *Dirty corner*, ubicada en los jardines de Versalles, Francia, había sido ya vandalizada más de dos veces por los ciudadanos parisinos, incluso, algunos reporteros le cambiaron el nombre y la llamaron *la vagina de la reina*. Y continuaba en polémica su reciente compra de derechos de uso del pigmento *Vantablack*, un negro casi absoluto, desarrollado por la compañía británica *NanoSystem* cuya característica es que absorbe el 99.96% de luz visible (creada para uso militar y científico), y que en acuerdo con la compañía, Kapoor es el único artista que tiene permitido pintar con ella.

Tres de los temas que a *Milenio diario* le gusta destacar se reúnen en la figura de Anish Kapoor: el mercado del arte, política y *arte contemporáneo* y las cuestiones monetarias relacionadas con la práctica artística.¹⁷⁵

La cobertura de *Milenio diario*

En este caso, si bien los textos de opinión se reducen, los informativos ganan terreno y amplitud en un tenor híbrido, con una nota informativa-preventiva, una nota larga el día de la inauguración, y dos artículos, en los que la *transtextualidad* juega a favor del referente y el contenido resulta significativo.

Por ejemplo, en la nota preventiva *Kapoor expone por primera ocasión en América Latina*, se usó como fuente el material de prensa (boletín), se extrajeron citas directas e indirectas de la curadora Catherine Lampert y del propio Kapoor, para focalizar la exposición y agregar información sobre la complejidad de transportarla, el proceso de trabajo y la disponibilidad de materiales para acompañar la experiencia del público (una aplicación para dispositivos móviles y el catálogo); incluso los *peritextos tipográficos* exaltaron características de las obras y exposición como referentes: el tamaño de las piezas y el de la exposición, y se acompañaron con *peritextos visuales* que ilustran el texto completo con fotografías de las piezas más relevantes y grandes del autor (como *curva c*):

¹⁷⁵ La lectura del suelto editorial del periódico *Delitos menores*, permitió observar que dichos temas son los más abordados en materia de *arte contemporáneo*.

Recorrido a través de 22 obras de gran formato

Kapoor expone por primera ocasión en América Latina

Su exposición *Arqueología: Biología* podrá ser observada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo a partir del 28 de mayo

Redacción/México

Tras un viaje de más de 8 mil 700 km desde Southampton, Reino Unido, los 20 contenedores que transportaron las 22 obras de gran formato del artista indobritánico Anish Kapoor (Bombay, India, 1954) llegaron a México. El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) es el recinto que exhibirá a partir del 28 de mayo la muestra *Arqueología: Biología*, primera exposición del artista en México y Latinoamérica.

La exhibición estará compuesta de esculturas y una instalación; a pesar de que no es considerada una retrospectiva, ofrece un amplio horizonte del trabajo de Kapoor con piezas que van desde 1980 a 2016. *Arqueología: Biología* ocupa la mitad del espacio del museo (salas 1, 2, 3 y 9), y en ella serán exhibidas piezas recientes que serán mostradas por primera vez, como una serie de pinturas de silicona y una pieza de tierra y resina.

Anish Kapoor afirma que cuando el proceso guía al artista, la obra es un descubrimiento: "No tengo nada que decir, pero sé que si me permito investigar e indagar el proceso, esto me llevará a significados que nunca habría podido imaginar".

Para la curadora, Catherine Lampert, esta idea se fortalece porque en la exhibición en el MUAC la obra toma una dimensión propia que envuelve al espectador, e invita a cada persona a experimentar tanto la plenitud y libertad de la forma como el espacio potencial que ésta crea. Como Kapoor afirma, "es una propuesta sobre el espacio tratado como una idea poética".

Kapoor, quien ya se encuentra en México, inaugurará la muestra y llevará al público a través de cuatro núcleos temáticos: el primero, "Formas autogeneradas",



Curva C 2007, pieza de acero inoxidable.

comienza con una obra hecha con el material que estableció la reputación de Kapoor a finales de los setentas: pigmento. Otros trabajos explotan la interacción de la forma con la luz: prismas y espejos perfectos que extienden y deforman el espacio.

El segundo núcleo, "Formas de belleza", es un mundo extrañamente armónico posindustrial, que pone en tensión los ideales de pureza y la precisión matemática de la forma —la inflamación de *When I am Pregnant* (Cuando estoy embarazada, 1992) y la superficie reflectiva uniforme de *C-Curve*, 2007— con los conceptos de grotesco y escatológico propuesto por la instalación de cemento *Ga Gu Ma* (2011-2012).

"Tiempo" es el tercer núcleo, donde se podrá encontrar la cúpula *At the Edge of the World* (Al borde del mundo, 1998), que flota a 2.4 metros sobre la cabeza del espectador. Este espacio profundo asume la identidad de un vacío y de una representación del infinito, jugando así con las diferentes proporciones del espacio, la obra y el espectador.

En "Fuerzas impredecibles", la sala final, se observará la obra *My Red Homeland* (Mi patria

roja, 2003), un panorama circular de cera removida en perpetuo movimiento. Yuxtapuestas a esta escultura están las obras que contienen profundas cavidades y oscuros interiores como *Archaeology and Biology* (Arqueología y Biología, 2007), *Void* (Vacío, 1989), *Mother, Mother* (Madre, Madre, 2016), *3 Days* (3 Días, 2016), *Tongue Memory* (Memoria de una lengua, 2016) y la obra colosal de tierra y resina *Place under* (Lugar abajo, 2015).

Además, una publicación de 224 páginas acompañará la exhibición. Incluye textos de las curadoras Catherine Lampert y Cecilia Delgado, quien contextualiza la exhibición y sus ramificaciones en México con contribuciones poéticas de Jaime y Pablo Soler Frost. También incluye extractos de entrevistas con el artista Douglas Maxwell, Homi K. Bhabha, Julia Kristeva y ensayos de Lee Ufan y Marina Warner. **M**

Arqueología: Biología se podrá ver del 28 de mayo al 27 de noviembre en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, Insurgentes Sur núm. 3000, Ciudad Universitaria, Coyoacán.

En fechas le sigue una nota larga sobre la inauguración, *Anish Kapoor, un escultor de gran formato, en México*, previo al evento se ofreció una conferencia y recorrido a medios de comunicación con la participación del artista, curadoras, miembros del patronato del museo, la directora y el curador en jefe del museo. El evento fue cubierto por Jesús Alejo Santiago (periodista cultural con más de 2 décadas de trabajo en la fuente), quien redactó una nota en la que recuperó dos temas a través de dichos del artista, curadores y de él mismo:

- a) Sobre la exposición *Arqueología: biología*, las citas incorporadas de las *fuentes* informan y explican sobre el traslado a México de la obra, la relevancia de la exposición, detalles sobre la producción y la museografía de la misma.
- b) Sobre *Anish Kapoor*, las *fuentes* informan y explican sobre su biografía, contexto, uso de materiales y técnicas, discurso y significado de sus obras, y la importante de la participación activa del público frente a las piezas que ha creado.

Cabe señalar que cuando el periodista se convirtió en *fuentes* fue exclusivamente para informar (sobre el evento, el artista y la exposición), la representación e interpretación de los referentes provienen de *fuentes* institucionales. Pero en todo ello asomó lo que más impactó al periodista de la exposición:

...para el transporte desde Southampton, Reino Unido, hasta México, de las 22 obras de gran formato que componen la exposición Anish Kapoor. Arqueología: Biología, albergada por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, fueron usados tres barcos con 20 contenedores. Es su primera muestra en América Latina.¹⁷⁶

Luego de destacar la relevancia internacional de Anish Kapoor en el primer párrafo de su nota, Alejo integró el fragmento anterior y más adelante, incorporó más detalles

¹⁷⁶ Alejo Santiago, Jesús, "Anish Kapoor, un escultor de gran formato, en México", *Milenio diario*, 28 de mayo de 2016, p. 28.

sobre el tamaño de algunas piezas de la exposición. Este interés del autor se recupera en el título: “Anish Kapoor, un escultor de gran formato, en México”. El *peritexto visual*, de hecho, es la imagen de la pieza más voluminosa de la exposición (aunque el pie de foto se aprovechó para dar a conocer los núcleos temáticos de la exposición):

Cultura

Editor: Ariel González
Cultura.df@milenio.com
Tel. 5140-4000 ext. 34923

28 • Sábado 28 de mayo de 2016 • www.milenio.com/cultura/

TOMENOTA

Tremendís contra tres amigos

Este fin de semana termina la temporada de *Avsavaa, avóvóvóvóvó*, un obra musical que cuenta la historia del maestro Tremendís, quien es enterrado por tres amigos. La obra, escrita por Las Mariposas, se exhibe en el Centro Cultural de la UNAM.



DELITOS MENORES

LA LUCHA SOBRE LAS artes visuales: El Museo del Prado revisó ayer en particular la autoría de tres de las obras de El Greco que se atribuyen por error a su hermano en un artículo de opinión del Proyecto de Investigación de Conservación Internacional. A su vez, el museo londinense Thicket and Albert, en la Bienal de Venecia, plantea la copia como una vía para salvar el patrimonio mundial.

Hoy será inaugurada su exposición *Arqueología: Biología*

Anish Kapoor, un escultor de gran formato, en México

Cuatro salas del Museo Universitario Arte Contemporáneo albergarán las 22 piezas con las que el creador plástico resume 36 años de trayectoria artística y llega por fin a Latinoamérica



La exhibición se divide en las secciones: “Formas auto generadas”, “Formas de belleza”, “Tiempo” y “Fuerzas impredecibles”.

Para quienes no están familiarizados con la obra del artista Anish Kapoor, hay que recordar que no solo se trata de uno de los escultores más importantes en la actualidad sino también de uno de los más exigentes, con presencia en algunos de los museos más importantes del mundo, como la Tate Modern, de Londres; el Deutsche Gesellschaft de Berlín; el Reina Sofía, de Madrid; y el Kunsthaus de Zúrich.

El peso de su trabajo se refleja no solo en una perspectiva

metafórica, sino sobre todo física: para el transcurso desde Southampton, Reino Unido, hasta México, de las 22 obras de gran formato que componen la exposición *Anish Kapoor, Arqueología: Biología*, albergada por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, fueron usados los barcos *San Gerónimo* y *San Agustín*, los últimos mercantes en América Latina.

“Una exposición, cuenta Gabrielino Medina, curador en jefe del MUAC, “es, sobre todo, un tiempo de conectar al público la seriedad de un escultor. Kapoor puede que sea un fenómeno mediático para algunos, pero

para nosotros es un artista que también constantemente produce al innovar: posibilidades para la cultura, un reflejo de transversalidad de lo que son las esferas del sur transformando lo que esperamos de lo cotidiano y sus lógicas de experimentación que han poblado el tiempo y la inauguración de nuestra época”.

Durante la presentación de la muestra, en la que estuvo GEFESA Rojas, presidente del Patronato Turístico de Arte Contemporáneo, y Guacela de la Torre, directora general de Arte Visual, y del MUAC, aseguró que Anish Kapoor no solo es un referente del arte contemporáneo sino una

de los artistas más relevantes de la actualidad a nivel mundial.

LA MIRADA DEL ESPECTADOR

Con esa perspectiva llega el artista anish Kapoor al MUAC, donde su obra ocupa cuatro salas del recinto. La mitad de su espacio. Se trata de un recorrido por más de 25 años de su proceso creativo, de 1981 a 2016. En su presencia han sido fundamentales las asociaciones del espectador, destacó Anish Kapoor durante un recorrido por la exposición, pero a su inauguración, como que será hoy.

“Es una artista que se hizo en un instante, en la práctica, pero

es poco importante lo que tengo que decir, porque finalmente me son cosas que me son, que tienen que ser con nosotros, la localización de Kapoor. Lo que se pone en la reflexión es la posibilidad de hacer que la obra de arte se vuelva un espacio para nosotros y sobre todo aquello que no se sabe”.

Bajo la curaduría de Gabrielino Medina, la exposición —que fue producida por el MUAC— plantea reflexiones que no solo son el espacio del museo, sino para el cuerpo y la curaduría, tanto por el tamaño y el peso de algunas de las piezas, como por el concepto que las

El acto de mirar deja de ser una narrativa o una historia para simplemente asumirse como una acción–reacción entre el objeto y uno mismo, entre lo material y la textura. Sentir e imaginar. Llenar de significados los intersticios que se van abriendo entre piezas, sin palabras. En silencio, sin explicaciones que nos dirijan, nos integramos al objeto, nos reflejamos aunque no haya espejos. No estamos ni adentro ni afuera sino en una zona intermedia, justo adonde Kapoor nos quiere llevar. Ahí nos encontramos con el color. “El color es parte central en mi trabajo, para mí éste descansa entre la ilusión y la realidad”, apunta.¹⁷⁸

Este recorrido guiado contiene la mirada de la autora y los argumentos de Kapoor, no para interpretar las piezas sino para indagar sobre el artista y su proceso creativo, y para acompañar y guiar al lector en una posible visita. Veamos el siguiente fragmento en el que abordó las piezas elaboradas con espejos, pigmentos y vacíos:

En esa frontera se mueve la propuesta de Anish Kapoor, a esa frontera es a la que nos conduce para confrontarnos con el vacío. Estos objetos están y no están. Desaparecen, están presentes, como *No objeto (Puerta)*. “El hecho de que estos objetos acarreen una ausencia me resulta muy importante. Muchas piezas tienen una oscuridad ulterior, una sensación de oscuridad y vacío”. Los espejos y los pigmentos representan una ilusión, son objetos que al ser mirados se transforman en no objetos. En este tránsito, el espectador se compenetra en una experiencia estética que lo lleva a una vivencia conceptual.

El texto no ofrece veredictos, juicios o significados acabados de las obras, en concordancia con el artista:

Pese a lo onírico que resulta contemplar piezas como Vacío, su cuerpo de trabajo no es producto ni de la “inspiración” ni de la “genialidad” ni del “talento”; si bien se siente íntimo, no es una “confesión lírica”. Si nos toca la emoción, este acercamiento es desde las ideas, a pesar de que sus obras no le temen —ni niegan— su belleza.

Kapoor no hace ideología, tampoco cuenta historias; su obra es investigación, es práctica, ejercicio. “Soy un artista de estudio. Siempre pienso que no tengo nada

¹⁷⁸ Mabel, Miriam, “El triunfo del objeto ausente”, *Milenio diario*, suplemento Laberinto, 11 de junio de 2016, p. 04.

que decir. Porque eso que podría decir tiene que ver con lo que sé, y eso que sé con mi educación, la cual —al final— a quién le interesa, lo importante es la posibilidad de crear un cuestionamiento. El problema del arte —del artista— no es lo que sé, es algo más complejo: la tarea artística tiene que ver con las posibilidades del significado”. Cuando estoy gestando (un brote blanco, que emula en forma a una panza de una embarazada) emerge de una pared blanca, su presencia es casi imperceptible. Esa delicada presencia–ausencia evoca esos instantes en los que se gestan ideas...

El texto solo clarifica varios puntos sobre el trabajo de Anish Kapoor para evitar lecturas desbordadas, prejuiciadas o incorrectas:

Las 22 piezas de esta exposición generan cuestionamientos filosóficos, son piezas pensantes que nos llevan a otras preguntas, a otras, y así. Con Kapoor comprobamos que de la vista nace la idea, ideas que nos conectan con lo esencial. Al contemplar su obra, además, se rompe con los lugares comunes que quieren simplificar su relevancia en el hecho de que su propuesta surge del sur, de una estética no europea. Su obra es más universal, no pretende ni exacerbar ni ocultar su origen. “Es ya una especie de cliché esa idea de que todo lo que viene del sur es político y espiritual. Estas dos lecturas son muy problemáticas. Creo fehacientemente en el poder de ser político; también creo que es importante tener fuerza espiritual —o como la quieran llamar— pero esas son cuestiones muy privadas. No se pueden ‘hacer’, simplemente son. Es como querer hacer cosas ‘hermosas’ así nada más. Es imposible. Sin embargo, la belleza siempre está aquí, es ahora, al igual que los derechos humanos”. Kapoor está más allá de los estereotipos, quizá porque está acostumbrado a ellos. Sabe que por ser indio su obra puede leerse desde la espiritualidad, y lo es, pero no se limita a esa lectura. Su trabajo es antes una búsqueda de significados.

El entramado de *fuentes* y experiencia está tan trenzado, que prácticamente parece que Kapoor es quien guía el recorrido por la exposición; la autora incorpora además, ecos de la exposición *Obsesión infinita* al recuperar la polémica sobre las *selfies*, al inicio y remate del texto, destaca aspectos de la exposición importantes para el lector-visitante como la presencia mínima de textos de sala (“para propiciar la confrontación pieza-espectador en un espacio que solo pertenece a ellos”), y las expectativas sobre ella.

Paratextualmente, se usan las mismas fotografías que en las notas pero ilustran algunos elementos medulares: el color, la forma, el espacio y el autor.

Finalmente, sobre esta cobertura, hay otro artículo de Nicolás Alvarado, centrado en la pieza *A void*, del que ya se habló anteriormente, y cuyo comentario e interpretación contrastan con los propios argumentos de Kapoor contenidos en el artículo de Miriam Mabel. Sin embargo, en conjunto construyen un texto en el que se informa, detalla y profundiza desde y en el referente, este incluso se re-elabora de tal forma que se aprehende y extiende, pues se modifica al resignificarse en relación con las notas que habitualmente se publican sobre Anish Kapoor (de temas polémicos).

El fin de esta investigación no era comparar la cobertura de *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* con la de *Arqueología: Biología* de Anish Kapoor, sin embargo, fue inevitable hacerlo para destacar que la segunda, mostró que los temas sobre *arte contemporáneo* se transtextualizan mejor si se conjugan textos de géneros informativos con textos de opinión, y que la construcción de los textos resulta más creativa y significativa si se elabora con base en un trabajo periodístico.

Conclusiones

“El ideal del periódico debería ser tender siempre a *leerse solo*”, afirmó Alfonso Reyes al exaltar las cualidades de la escritura y texto periodísticos (1929),¹⁷⁹ para el célebre ensayista —que también ejerció el periodismo—, la primera exige las palabras correctas, precisas y concisas para aprovechar al máximo un espacio en el que el segundo debe convertirse en algo más que tinta hecha letras e imágenes.

La tipografía e imágenes son los límites físico-visuales de un tejido de elementos relacionados entre sí, de una unidad coherente comunicativa llamada texto, resultado de una escritura que conectó los elementos contenidos dentro y fuera de él para aprehender algo de la realidad (un referente). Desde el comienzo de esta tesis se presentó el *Palimpsesto de Arquímedes* como figura que permitió concebir el texto periodístico sobre arte contemporáneo como un espacio en el que se superponen distintos textos, ambos casos son un soporte en el que un texto antiguo o base —*scriptio inferior* o referente, respectivamente—, puede ser modificado según se incorporan y relacionan entre sí las otras escrituras. Sin embargo, el periodístico es un palimpsesto en el que se transforma una realidad cotidiana en otra mediática a través de textos que proceden de diferentes códigos (fotografías, gráficos, anuncios y obras de arte, entre otros), por lo que para estudiarlo se empleó el concepto de *transtextualidad* de Gerard Genette, su propuesta teórica permitió señalar que en un texto periodístico sobre arte contemporáneo:

- Se *intertextualiza* al incorporar otros textos para su construcción
- Se *paratextualiza* al construir textos unitarios dentro de él para asegurar, guiar y/o facilitar la lectura del texto completo
- Se *metatextualiza* en tanto que es un comentario periodístico sobre un referente
- Se *hypertextualiza* porque como resultado el referente se modifica, reelabora o extiende dentro del texto
- Se *architextualiza* al ajustar su construcción a determinado género según el fin que se persiga (informar, interpretar y/u opinar)

Por otra parte, la autora de esta tesis recuperó a grandes rasgos el proceso por el cual se descifró el *Palimpsesto de Arquímedes* para mostrar las dificultades que plantea el

¹⁷⁹ Reyes, Alfonso, *Periodismo*, México, FCE, 2012, p. 102.

estudio de estos objetos, pues analizar desde la perspectiva *transtextual* un texto periodístico sobre arte contemporáneo tampoco sería sencillo, no solo implica buscar en el tiempo el suceso que le dio origen, también hay que buscar los componentes con los que se construyó, su procedencia y la forma en la que conviven dentro del texto, en aras de encontrar pruebas para demostrar que el periodismo es capaz de aprehender estos referentes.

El análisis realizado permitió mostrar que en el caso de los textos que tratan sobre *arte contemporáneo* sí hay una superposición de elementos sobre un texto base (referente), y que en el montaje no perviven íntegros sino fragmentados, modificados o re-elaborados, según se construya este tejido (como el efecto de borrar y superponer en los palimpsestos).

Al estudiar referentes específicos en los textos (la obra de Yayoi Kusama, o la exposición de Anish Kapoor) se observó que la construcción del tejido incluso puede releer o anular el texto base (como sucede en la columna *Casta diva* y los artículos de *Fuera de registro*), tanto, que para recuperarlos fue necesario estudiar capa por capa —texto por texto—, hasta llegar a las trazas del referente, y consultar otros textos como el origen de las *fuentes* o el suceso noticioso para cotejarlo, estos palimpsestos periodísticos incluso distan mucho de ser útiles a una investigación histórica o documental.

Sin embargo, el análisis también mostró que no hay límites bien claros, ya que hay textos periodísticos que no son tan palimpsésticos, pues aunque se componen como una superposición de elementos, el texto base pervive en la unidad sígnica total, de hecho, los textos usados para su construcción se condensan y sobreponen sin efecto de mutilación o ‘borramiento’, por lo que tampoco es difícil recuperarlos y estudiarlos dentro del mismo texto. Estos textos parecen más *grafos* en los que las *fuentes* son nodos que se relacionan entre sí, en torno al referente (en esta categoría se agruparon los trabajos de Magali Tercero, Jesús Alejo y Miriam Mabel). Otra característica de estos textos según el análisis, es que ofrecen un contenido significativo y consiguen aprehender las características, sentido y discurso de obras y artistas, así como contribuir con reflexiones y una lectura agradable. Esta peculiaridad puede correlacionarse con las cualidades que históricamente

ha mostrado el periodismo cultural en México, marco en el que se inscribe el texto periodístico sobre *arte contemporáneo*.¹⁸⁰

La investigación se desarrolló con la convicción de que los textos periodísticos —del tema que sean—, se construyen bajo la presión de diversos intereses (publicidad, público, fuentes y propietarios), pero para un *lector modelo*, por lo que era importante considerar al lector implícito en los textos. El análisis reiteró lo que Lourdes Romero ya ha comprobado, que la metodología *transtextual* accede a ciertos aspectos de la recepción del texto, en este caso, específicamente el análisis *intertextual* arrojó rasgos intelectuales o educativos que el lector debe tener como requisitos textuales. Por mayoría, los textos de opinión de *Milenio diario* apuntan a un *lector modelo* con conocimientos previos de arte y otros temas intelectuales, se escriben sobre todo para quien está al tanto de estas expresiones (salvo las columnas de *Guía visual*, el resto no incita a asistir a los eventos que abordan). El análisis *intertextual*, accedió también al perfil parcial de los autores,¹⁸¹ a sus recursos y preferencias textuales, que en relación con la *hypertextualidad* de los textos, permitió en el caso de Avelina Lésper, recuperar su marco conceptual.

Por otro lado, se tuvo en consideración que los textos estudiados tienen como asunto referentes inasibles, por lo que se estudiaron las re-elaboraciones y transformaciones que estos sufren en el texto. Al respecto, el análisis *transtextual* adaptado al texto periodístico, mostró cómo desde la escritura una realidad cotidiana se transforma en otra mediática, y que en temáticas como el *arte contemporáneo* es un proceso *transtextual* necesario para asir los referentes, en correlación como *epitexto* y/o *metatexto* de estos. En este proceso se necesita dominio de textos diversos y la manera de relacionarlos es vital para que confluyan efectivamente (que tengan que ver unos con otros), los textos no necesariamente deben provenir del arte, sino de contextos cercanos a sus elementos y el sentido enunciado por el autor y/o la obra misma, entre más cercanía exista entre ellos, más sólida es la relación que entablan y, por lo tanto, mejor aprehendido

¹⁸⁰ En algunos sondeos realizados a periodistas y escritores, varios coinciden en que la sección Cultura y el suplemento Laberinto de *Milenio diario*, son de los pocos ejemplos de buen periodismo cultural, aunque también reconocen una falta de consistencia, el análisis apoyó esta perspectiva pues, hay textos valiosos pero también textos criticables, los primeros muestran un trabajo periodísticos esmerado, los segundos incluso un descuido editorial (como faltas de ortografía y problemas de edición).

¹⁸¹ Se reconoce parcial porque, aunque se incluyeron al analizar textos de opinión, al no ser el estudio de autorías el objetivo principal de la investigación no se analizaron con el cuidado que se requiere.

el referente (como la columna *Guía visual* lo demostró). En este tenor, los textos provenientes de la literatura mostraron más cercanía a la experiencia estética y sentido de las obras; los textos especializados en humanidades, a la relación entre *arte contemporáneo* y público, y los de contextos económicos y financieros solo al *arte contemporáneo* reformulado como mercancía, lo que hizo imposible aprehenderlo como arte.¹⁸²

En cuanto al ejercicio periodístico, *architextualmente* se evidenció la utilidad de géneros como la crónica y la entrevista para explorar estéticamente los referentes, conocer a los autores o dar testimonio de todo ello, y el análisis *transtextual* reveló que las herramientas del periodismo junto con la experiencia estética del autor, son recursos base para aprehender referentes inasibles de forma confiable, pero esto demanda criterios periodísticos al momento de incorporar los textos (como hicieron Magali Tercero y Miriam Mabel). En *Guía visual* se clarificaron las ventajas que como periodista se tiene para hablar de *arte contemporáneo*: contacto directo con artistas, curadores y obras, entrevistas a personajes, investigación documental, recorridos y más, que se amplifican con conocimientos de arte y otras disciplinas, la construcción de un enfoque informativo precedido por la experiencia estética de quien escribe¹⁸³ y el conocimiento acumulado. Así, el periodismo mostró capacidades para ampliar la comprensión no sólo del periodista y de quien realizó el presente análisis, sino de todas las personas que lean los textos pues expande el entendimiento de sus temas. Con estas prerrogativas en mano, es posible la participación de periodistas en un área que ha estado especialmente en la pluma de historiadores del arte y que pasa por una crisis, si bien, no para construir textos de crítica, sí de periodismo especializado en *arte contemporáneo* que lo acerque a un público general (como en el caso del periodismo especializado en ciencia).

Cabe señalar que la puesta en relación de las *fuentes* con los textos que produjeron los autores (dichos), encaminó esta investigación al campo de lo lingüístico sobre todo cuando se estudiaron *peritextos tipográficos* y textos con un estilo literario o retórico (como los de Magali Tercero y Nicolás Alvarado), lo que animó a considerar en un futuro, conjugar el análisis *transtextual* con otras herramientas provenientes del análisis del

¹⁸² Esta conclusión se restringe a *Milenio diario*, pero abre otra posible investigación para determinar si en los textos sobre *arte contemporáneo* publicados en otros medios, la literatura es también la fuente más efectiva para *transtextualizar* sus referentes y si entonces, hay una empatía retórica entre ambas artes.

¹⁸³ Gómez Vega, *Op. cit.*, p. 52.

discurso y la hermenéutica, con el fin de comprender mejor el papel que juegan recursos como las figuras retóricas en la transformación de un conjunto de *fuentes* en un texto periodístico sólido y cohesivo.

Por todo esto se concluyó que el periodismo ofrece las herramientas necesarias para poder aprehender el *arte contemporáneo*, incluso para ejercer la crítica de arte si se acompaña de un variado bagaje cultural y un contacto directo con los referentes.¹⁸⁴ Asimismo, los resultados mostraron que en materia de *arte contemporáneo*, *Milenio diario* no se esfuerza por acercarlo a un público no conocedor o que empieza a conocer, contrario a lo que han declarado Ariel González y José Luis Martínez, editores de la sección y suplemento cultural, respectivamente; que la apertura y pluralidad que destacan como característica del periodismo cultural del medio, en materia de *arte contemporáneo* redundan sobre pocos temas y perspectivas, y que a pesar de un confesado interés en la “polémica fundada en ideas”, sus textos apuntan a un debate basado sobre todo en el gusto personal y los juicios sin análisis de los colaboradores que participan en su sección y suplemento. Aunque se advirtió que el estudio no profundizó en los *peritextos visuales* y se puso en evidencia la necesidad de hacerlo también en las relaciones *architextuales* a partir de las *intertextuales* y *paratextuales*.

El objetivo principal de la investigación se alcanzó: se analizaron las complejas relaciones entre los textos que concurren en el texto periodístico sobre *arte contemporáneo* para demostrar que este es susceptible de ser aprehendido a través de una escritura periodística. Pero además, el análisis accedió a los siguientes aspectos de los textos periodísticos sobre *arte contemporáneo*:

1. Representación de los textos y referentes

Se determinó cuán directa o indirecta es la relación con el referente, qué tan exactamente se reproduce y cómo se enuncia.

¹⁸⁴ Dentro de *Milenio diario*, Avelina Lésper como historiadora del arte, no da muestras de que esta disciplina sea suficiente para hacer crítica de arte. La singularidad del caso plantea la posibilidad de futuros estudios comparativos al respecto (con textos escritos por otros historiadores).

2. Presuposición de la relación autor-lector

A través de pistas textuales que conectan el texto estudiado con otros, se determinó a qué lectores se dirigen, aspectos sobre la investigación periodística realizada para construir el texto y los requisitos para leerlo.

3. Polarización

El estudio de los textos en relación con los dichos del autor evidenció la postura del autor y del texto respecto a un tema o asunto.

4. Metadiscurso

A través de los *marcadores textuales*, segmentos que unen los textos convocados con los del autor para caracterizar un referente, se recuperaron los referentes estudiados y se les caracterizó dentro de la macroestructura que los contiene. Los *marcadores textuales* también posibilitaron la construcción de un marco conceptual de autor y la identificación de la autorreferencia del mismo.

5. Transformación de referentes

La lectura analítica desde esta perspectiva metodológica reconoció las cadenas *transtextuales* entre referentes y textos periodísticos para dar cuenta de las transformaciones de estos últimos en un texto determinado.

6. Correspondencia architextual

Se advirtió la coherencia de un texto con el género en el que se inscribe.

7. Construcción textual

Con qué y cómo se produjo un texto periodístico, su caracterización en términos de estructura, género, contenido, tema, autor, *fuentes* y más.

Finalmente, esta investigación abrió nuevas posibles líneas por explorar en futuros estudios, tres son destacables, la primera apunta a los estudios de recepción pues, aunque el análisis permitió prefigurar un *lector modelo*, resultará valioso estudiar de qué manera inciden los textos analizados en la actitud y lectura del espectador respecto a los referentes. La segunda, ante la disparidad en materia de valoración periodística de los sucesos (mayor cobertura para determinadas exposiciones) y en la publicación de textos escritos por colaboradores (*Casta diva* con textos desorganizados y con errores, y *Guía visual* en el extremo opuesto), el análisis puede continuarse en la figura del editor y los procesos

editoriales, históricamente el editor de secciones culturales y suplementos en diarios impresos ha sido medular en la configuración de un periodismo cultural mexicano con vocación de influir en el desarrollo intelectual del país, sería revelador caracterizar el papel que un editor juega actualmente en temas relacionados con el arte así como los procesos editoriales que contempla la publicación de textos periodísticos sobre ellos. Y finalmente, ante la actitud que los mismos periodistas que cubren artes visuales muestran sobre su trabajo —compartida en la introducción de esta tesis—, hay también en el área de las prácticas y rutinas periodísticas de estos periodistas la posibilidad de explorar temas como la autovaloración del trabajo periodístico, las motivaciones detrás de las distinciones y segregaciones temáticas dentro de la misma fuente, así como la formación profesional de los colegas que la integran y las necesidades académicas en materia de especialización en temas como el *arte contemporáneo*.

Sin duda el lector avistará otras posibles líneas de investigación a partir de esta tesis, la aquí indagada fue una forma de recorrer el camino andado por diversos especialistas y periodistas para revalorar sus aportaciones a la historia del arte mexicano, de conocer cómo se escribe periodísticamente sobre arte en la actualidad y de proyectar hacia el futuro un periodismo cultural especializado que acerque al público general a una de las expresiones más contundentes y polémicas de su tiempo, el *arte contemporáneo*.

Epílogo

Al entender la construcción del texto periodístico sobre *arte contemporáneo* desde la perspectiva *transtextual*, se redimensionó el valor y pertinencia de los recursos con los que se cuenta para ello. Esta investigación no indagó en rutinas periodísticas ni en el trabajo editorial en redacción porque se considera que el texto una vez publicado, se defiende solo y, en este sentido, ante los resultados del análisis, como periodista, investigadora y lectora crítica de *Milenio diario*, cuestiono la ausencia de especialistas como otros historiadores de arte, sociólogos y especialistas en cultura de masa para

reflexionar sobre los temas de *arte contemporáneo* que ofrece en sus páginas,¹⁸⁵ así como la confiabilidad de los textos publicados por autores como Avelina Lésper.

Décadas atrás quedaron las discusiones en torno a la objetividad en el ejercicio periodístico, actualmente quienes ejercen esta profesión se enfrentan al reto de interpretar bien aquello de lo que escriben, algunos le llaman *veracidad*, el término del periodista Timothy Garton Ash parece más adecuado, *confiabilidad*, porque pone el ejercicio periodístico en relación directa con el lector. Y es precisamente a lo que se enfrentó el análisis *transtextual* en esta tesis, a la confiabilidad tanto de las *fuentes* como de sus autores y del trabajo periodístico que respalda un texto publicado.

El *arte contemporáneo* es un tema en el que impera la pluma de historiadores del arte, curadores y literatos, ante la crisis que atraviesa este texto especializado, la incursión de periodistas comprometidos y preparados puede cubrir la ausencia de los mismos en medios impresos y digitales. Por otro lado, quienes ya escriben sobre el tema bajo la figura de colaboradores deben comprender la responsabilidad que conlleva el ocupar periódicamente un espacio en una sección cada vez más mermada: saber sobre lo que son y cómo se incorporan las *fuentes* —citación—, concientizar la relación entre fuentes con dichos a título personal, el buen uso del lenguaje, en fin, que aprender algunos de los principios básicos del periodismo no les vendría mal.

El periodismo no está peleado con el gusto y la postura personal, pero como el mismo Garton Ash apunta en su libro *Libertad de palabra*: “A veces aclararle al lector el punto de vista propio, lo que cabría denominar parcialidad transparente, puede ser más honrado que una imparcialidad fingida.”

¹⁸⁵ En los dos años consultados, *Milenio diario* solo publicó un texto periodístico sobre *arte contemporáneo* en el que incluyó las voces de dos especialistas: “El *arte contemporáneo*: entre el mercado y la estética” (15 de agosto de 2015), escrito por Emiliano Balerini y Raúl Campos, se trata de una nota que recoge los puntos de vista del curador, historiador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina, y los del escritor Salvador Toscano, sobre la relación entre arte y mercado.

Bibliohemerografía

- Abril Vargas, Natividad, *Periodismo de opinión*. Editorial Síntesis, Madrid, 1999.
- Aldo Nadezh Hinojosa, “Misterios del Arte sin resolver - Zona Maco 2013 parte 2”, en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=J-5_RpfHbVI), 13 de mayo de 2013, URL: www.youtube.com/watch?v=J-5_RpfHbVI
- Álvarez González, Martha Elizabeth. *Crisis en el periodismo cultural mexicano: El Universal y Excélsior, dos casos significativos*. Tesis de maestría. México: FCPyS-UNAM, 2010, URL: <http://132.248.9.195/ptb2011/enero/0665538/Index.html>
- Armentia Vizuet, José Ignacio y Caminos Marcel, José María, *Fundamentos del periodismo impreso*, Barcelona, Ariel, 2003.
- Bach, Steven, *Marlene Dietrich: Life and legend*, Estados Unidos, University of Minnesota, 2011.
- Bajtín, Mijaíl M., “El problema de los géneros discursivos”, en *La estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999 [1982].
- Bajtín, Mijaíl M., *Problemas de la Poética de Dostoievsky*, México, FCE 2005 [1986].
- Balerini Casal, Emiliano, “Laberinto: una década en el periodismo cultural”, en *Milenio diario*, 22 de junio de 2013, URL: http://m.milenio.com/cultura/Laberinto-decada-periodismo-cultural_0_105589724.html
- Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 2014 [1982].
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- Barthes, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002 [1973].
- Bauman, Z., *La Cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Baumann, Gerd, *El enigma multicultural*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Beck, Ulrich, *Qué es la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Benhabib, Seyla, *Las reivindicaciones de la cultura: igualdad y diversidad en la era global*, Buenos Aires, Katz, 2006.

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- Bolaño, César, *Industria cultural, información y capitalismo*. España: Gedisa, 2013.
- Cano Andaluz, Aurora (coord.) *Las publicaciones periódicas y la historia de México* (ciclo de conferencias). México, UNAM/Instituto de Investigaciones bibliográficas, 1995.
- Cano, José David, “Periodismo cultural, por qué y para qué”, en *El Financiero*, 10 de febrero de 2014. URL: www.elfinanciero.com.mx/after-office/periodismo-cultural-por-que-y-para-que.html
- Cebrián, Helena, “Rayos X para Arquímedes” en *El país*, 30 de julio de 2006, URL: https://elpais.com/diario/2006/07/30/sociedad/1154210408_850215.html
- Clark, John, “Icon and Image in Modern Thai Art: A Preliminary Exploration” en *Contemporary Aesthetics*, Special Volume, Issue 3, 2011, URL: www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=626
- Colombo, Fausto, *Gli archivi imperfetti: memoria sociale e cultura elettronica*, Vita e Pendiero, Milan, 1986.
- “Crystal, AIG offer conceptual art insurance for private clients” en *www.insurancejournal.com*, 31 de marzo de 2015, URL: www.insurancejournal.com/news/national/2015/03/31/362698.htm
- Cuaqueline, Anne, *El arte contemporáneo*, Publicaciones Cruz O, México, 2002.
- Danto, Arthur C., *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Danto, Arthur C., *¿Qué es el arte?*, España, Paidós, 2013.
- Danto, Arthur C., *La Madonna del futuro*, España, Paidós, 2003.
- De la Calle, Román, “Sobre las relaciones entre música y pintura” en *Aisthesis*, No. 42, pp. 87-97, Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007, URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2722287.pdf>
- Delgado Masse, Cecilia, et. al., *Anish Kapoor. Arqueología, Biología*, Cuadernillo de exposición, México, MUAC-UNAM, 2016, <http://muac.unam.mx/expo-detalle-116-anish-kapoor> (consulta: 06 de agosto de 2017).

- Desiderio Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Cuba, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997.
- Dorment, Richard, “Louise Bourgeois: The shape of a child's torment”, en *The Telegraph*, Londres, 9 de octubre de 2007, URL: www.telegraph.co.uk/culture/art/3668414/Louise-Bourgeois-The-shape-of-a-childs-torment.html
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987.
- Flores, Juan José, “Los primeros 500 números del suplemento ‘Laberinto’”, *El Financiero*, 2 de febrero de 2014, URL: www.elfinanciero.com.mx/after-office/los-primeros-500-numeros-del-suplemento-laberinto.html
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. México: Katz, 2011, URL: http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/La-sociedad-sin-relato-Nestor-Garcia-Canclini.pdf
- Garton Ash, Timothy, *Libertad de Palabra: diez principios para un mundo conectado*, Barcelona, Tusquets editores, 2017.
- Genette, Gerard, Introduction to the paratext, en *New Literary History*, Vol 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre, 1991, pp. 261-272, URL: www.jstor.org/stable/469037
- Gerard Genette and Marie Maclean, “Paratexts: Tresholds of interpretation”, en *New Literary History*, Vol. 22, No. 2; Spring, 1991, pp. 261-272. URL: www.jstor.org/stable/469037
- Gerard Genette, *Palimpsestos*, España: Taurus, 1989 [1962].
- Gerard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI Editores, 2001.
- Gimete-Welsh H., Adrián, *Del signo al discurso, dimensiones de la poética, la política y la plástica*, México, Miguel Ángel Porrúa – UAM Iztapalapa, 2005.
- Gomis, Lorenzo, *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Gompertz, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, México, Taurus, 2016.

- Gray, Jonathan Gray, *Watching with the Simpsons: television, parody, and intertextuality*, New York, Routledge, 2006.
- Gutmache, Alan E., et. al., *Glosario Hablado de Términos Genéticos*, National Human Genome Research Institute and National Institutes of Health www.genome.gov/glossary/
- Hadjinicolau, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI Editores, México, 1981.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto, *El discurso periodístico*, Madrid, ed. Verbum, 2000.
- Ibarra, Fernando, “Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario”, en *Discurso Visual*, No. 35, enero-junio 2015, p. 24-32, URL: www.discursovisual.net/dvweb35/TT_fernandoibarra.html
- INBA (23 de septiembre, 2014), *El Museo Tamayo presenta “Yayoi Kusama. Obsesión infinita [Boletín de prensa]*, disponible: <http://museotamayo.org/images/uploads/boletines/BP-YayoiKusama.pdf>
- Ingarden, Roman, “Valor estético y valor artístico” en Osborne, Harold (coord.), *Estética*, México, FCE, 1976.
- Jensen, Klaus Bruhn, *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*, México, FCE, 2014.
- Jurado Martín, Montserrat, “Géneros periodísticos y estilo temático de los periódicos mexicanos: Reforma, El Universal y La Jornada”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II. Vol. XVI. Núm. 32, Colima, invierno 2010, pp. 63-105.
- Karam, Tanius, “Intertextualidad y discurso informativo de prensa”, en *Versión, Estudios de Comunicación y Política*, año 22, No. 33, Abril de 2014.
- Larratt-Smith, Philip y Morris, “Frances, Yayoi Kusama. Obsesión infinita”, México, Museo Tamayo, 2014. Disponible en: <http://museotamayo.org/exposicion/obsesion-infinita>
- Leñero, Vicente y Marín, Carlos, *Manual de periodismo*, México, Grijalbo, 1986.
- López Velarde, Ramón. *El minuterero, obras completas*, México, Imprenta de Murguía, 1973.

- Lotman, Iuri, “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” en *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Núm. 9, enero-diciembre de 1993, pp. 15-20.
- Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- Marcos Márquez, apuntes del curso *Ver y reflexionar sobre el arte moderno y arte contemporáneo*, Casa Universitaria del Libro-UNAM, México, D.F., abril 2016.
- Margova, Ruslana y Temnikova, Irina, “Catching the news: two key cases from today”, en *Events in Emerging Text Types (eETTs) International Workshop*, 14-16 de septiembre de 2009, Bulgaria, pp.32-37, URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/bce8/8e0424877f7a11bed539bd9f5bb689041800.pdf>
- Márquez Pérez, Marcos, “Acerca del significado de las imágenes periodísticas”, en Romero Álvarez, María de Lourdes (coord.), *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, México, UNAM, 2009.
- Márquez, Marcos y Carrillo, Angélica, “La Gioconda en México”, en Romero, Lourdes (coord.), *Espejismos de papel: la realidad periodística*, México FCPyS-UNAM, 2006.
- Mc, Chesney, Robert, *Desconexión digital. El capitalismo está poniendo a Internet en contra de la democracia*, España, El viejo topo, 2013.
- McManus, Jhon H., *Market-driven Journalism. Let the citizens Beware?*, Thousand Oaks, CA, Sage, 1994.
- Moyssén, Xavier, *La crítica de arte en México (1896-1921). Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 2 tomos.
- Munro, Cait, “You can now insure your conceptual art collection” en www.artnet.com, 1 de abril de 2015, URL: <https://news.artnet.com/market/conceptual-art-insurance-284262>
- Musacchio, Humberto, *México: 200 años de periodismo cultural*, Tomo I y II, México, Conaculta, 2007.
- Nava, Iván, “Periódicos ¿cuál es el más leído por entre los mexicanos?”, *Merca 2.0*, 16 de febrero de 2017, URL: www.merca20.com/periodicos-leido-los-mexicanos/
- Oliveira, Sara, “The unthinkable unprecedented: intertextuality in newspaper genres”, en *Linguagem em (Dis)curso - LemD, Tubarão*, v. 5, p. 9-28, julio de

2004,

URL:

www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/viewFile/299/315

- Patán, Julio, “Periodismo cultural: un mea culpa”, *Milenio diario*, columna Malos modos, sección cultura, p. 15, de marzo de 2016.
- Poniatowska, Elena, “Los alcances del periodismo cultural en México”, en *La jornada*, Opinión, p. 27, de octubre de 2015.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa, 2006.
- Reyes, Alfonso, *Periodismo*, México, FCE, 2012.
- Rivera, Jorge B., *El escritor y la industria cultural*, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- Rodríguez Pastoriza, Francisco, *Periodismo cultural*, España, Editorial síntesis, 2006.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, Tomo I, II y III.
- Romero Álvarez, María de Lourdes y Márquez Pérez, Marcos Enrique (coords.), *El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual*, México, UNAM, 2013
- Romero Álvarez, María de Lourdes, “La transtextualidad en el discurso periodístico. Análisis de una entrevista”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 213, septiembre-diciembre 2011, pp. 53-69, URL: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/30464>
- Romero Álvarez, María de Lourdes, *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*, UNAM-Miguel Ángel Porrúa, México, 2006.
- Ruiz Castañeda, María Del Carmen y Luis Reed Torres. *El periodismo en México: 500 años de historia*, México, Edamex/Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1995.
- Ruiz Castañeda, María Del Carmen. *La prensa, pasado y presente de México*, México, UNAM 1990.

- Salinas Salinas, Adela, "La crítica de arte en México", en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Diciembre 1991, No. 1057, p. 50.
- Sánchez Correa, Berenice, "Los 10 periódicos on line más influyentes de México", *Merca 2.0*, 13 de diciembre, URL: www.merca20.com/los-10-periodicos-mas-influyentes-en-mexico/
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos/Alianza, España, 2002.
- Tirzo, Jorge y Castillo, Lizeth, "Prensa digital en el DF: Análisis del contenido multimedia en los cibermedios capitalinos" en *Revista Mexicana de Comunicación*, No. 126, 15 de junio de 2011, URL: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/06/15/prensa-digital-en-el-df/>
- Tubau, Iván, *Teoría y práctica del periodismo cultural*, Editorial ATE, Barcelona, 1982.
- Van Dijk, Teun A., *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
- Vigsø, Orla, "Naming is framing: Swine flu, new flue and A(H1N1)" en *Observatorio (OBS*) Journal*, vol.4 – No. 3, 2010, pp. 229-241.
- y Seghezzi, Natalia Andrea, "Intertextuality in the news: The spanish terrorist attack on march 11", en *Revista alicantina de estudios ingleses*, No. 20, Noviembre de 2007, pp. 195-221, URL: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/6402>
- Yanes mesa, Rafael, "La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, No. 32, Universidad Complutense de Madrid. URL: www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html
- Yanes Rafael, "La crítica de arte como género periodístico: un texto argumentativo que cumple una función cultural", en *Razón y Palabra*, No. 45, Junio-Julio de 2005, URL: www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n45/ryanes.html
- Zallo, Ramón, *Una agenda posible de política cultural y comunicativa*, Seminario impartido en octubre de 2015 en la UNAM.
- Zavala, Lauro, *Elementos para el análisis de la intertextualidad*, en www.academia.edu, 2009, p. 01.

ANEXOS

Tabla 1 Análisis transtextual de *El centro de la dona*
Intertextualidad

El estudio de las fuentes

En el siguiente cuadro se identifican las *fuentes* que Avelina Lésper convocó para la construcción de *El centro de la dona*, en la primera columna se presenta la *fuentes* y la cita dentro de la cual aparece en el texto (párrafo o segmento de párrafo); en la segunda, está la información sobre el origen de la Fuente, como autor y texto original al que pertenece; la tercera, presenta la forma en la que se incorpora la cita; y finalmente, en la cuarta columna, se establece la función que la *fuentes* cumple dentro del texto analizado.

FUENTE	Origen	Forma	Función
<p>Krispy Kreme Doughnuts Aparece en: <u>Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona</u>. La obsesión decorativa de la exposición de Yayoi Kusama en el Museo Tamayo debería cambiar su texto curatorial por el <u>statement empresarial de las donas Krispy Kreme</u>.</p>	<p>Fuente-cita La cita se extrae del primero de siete puntos que se incluyen en los textos de misión y visión de la compañía Krispy Kreme Doughnuts: “We believe... Consumers are our lifeblood, the center of the doughnut”, firmado por Vernon Rudolph, fundador.</p> <p>El texto está disponible en la página <i>on line</i> de la compañía https://www.krispykreme.com/about/Our-Story</p> <p>Krispy Kreme vende donas, calificadas de golosina o comida chatarra, ofrece 8 sabores en la forma tradicional, pero son las rellenas su éxito comercial, estas no poseen un agujero al centro y contienen un relleno de jalea o crema de distintos sabores que en común tienen la artificialidad, altos niveles de azúcar y pobreza nutricional. En ambos tipos de dona, destaca su cobertura a menudo coronada con chispas de colores.</p> <p>Con esta frase Krispy Kreme destaca el valor del cliente para la empresa: es igual de especial que el relleno de su mejor producto.</p>	<p>Cita directa-incompleta y descontextualizada</p> <p>El crédito de la fuente no es claro.</p> <p>Se incorpora de forma ambigua, pareciera que se extrae la cita del texto curatorial.</p>	<p>Interpretar</p> <p>Observaciones Para la empresa y su cliente el centro de la dona no es vacío, es lo medular y más atractivo de su producto. De esta cita se extrae el título del texto. A lo largo del mismo será metáfora y analogía de la exposición, el arte de Yayoi Kusama, el público y la sociedad.</p>

<p>Yayoi Kusama. Obsesión Infinita, texto curatorial Aparece en: Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona". La obsesión decorativa de la exposición de <u>Yayoi Kusama en el Museo Tamayo debería cambiar su texto curatorial</u> por el statement empresarial de las donas Krispy Kreme.</p>	<p>Fuente-sin cita Texto escrito por los curadores de la exposición <i>Yayoi Kusama. Obsesión Infinita</i>, Philip Larrat-Smith y Frances Morris, ambos reconocidos conocedores de la obra de la artista.</p> <p>El texto está disponible en el sitio del museo: http://museotamayo.org/exposicion/obsesion-infinita (puede consultarse en la sección de anexos de esta tesis)</p> <p>El texto curatorial forma parte de la exposición, acompaña las piezas exhibidas. De acuerdo con Carlos Germán Gómez López, "los curadores-investigadores concentran sus esfuerzos en la elaboración de escritos que expresen los resultados de sus investigaciones especializadas en la exposición", estos escritos apoyan el cometido didáctico de la exposición con el público, "gracias a la orientación recibida en la lectura del texto de sala".¹</p> <p>El texto curatorial orienta al público sobre lo que verá en cada sala, destaca la relevancia de Kusama en el panorama artístico internacional, así como la trascendencia de esta exposición para México, además, ofrece la biografía, trayectoria, características de obra, motivaciones e información sobre las piezas exhibidas.</p> <p>El texto curatorial ofertó una exposición retrospectiva de Yayoi Kusama, que permitió al asistente conocer a la artista, su obra, así como comprender la relevancia de su trabajo dentro del arte contemporáneo.</p>	<p>Alusión Sin referencia directa a los autores Sin cita directa o indirecta del texto.</p>	<p>Interpretar</p>
<p>Yayoi Kusama, artista Aparece en: <u>Kusama aclara</u> que los puntos</p>	<p>Fuente-cita No indica de dónde se toma la aclaración por lo que el soporte no está claro. Pero puede contrastarse con los</p>	<p>Cita indirecta de Yayoi Kusama (según la</p>	<p>Informar-explicar Las causas por las</p>

¹ Carlos Germán Gómez López (2016), *Guiones Curatoriales, la idea*, Gaceta de Museos, No. 63, INBA, México, 2016, p. 58

<p>y las variaciones Krispy Kreme de chispas de colores son sus alucinaciones, consecuencia de su conflictiva psique y su torturada vida, <u>menciona anécdotas</u> melodramáticas del hospital psiquiátrico como un hogar con facilidades psicotrópicas para la creación.</p>	<p>textos de sala de la exposición (anexados a esta tesis) y materiales disponibles sobre la misma información, principalmente, con entrevistas realizadas a la artista:</p> <ul style="list-style-type: none"> -El video multimedia realizado por el Museo Tamayo, Conaculta y Muséografo en el marco de la exposición, con entrevistas a los curadores: <i>Yayoi Kusama. Obsesión infinita</i> https://vimeo.com/111157167 -Un film de Laundry, dirigido por Martín Rietti. Corto realizado en Tokio en mayo de 2013, con motivo de la exposición "Yayoi Kusama. Obsesión infinita", www.youtube.com/watch?v=J_Ppf-B9AuQ -Los avances de su documental en curso (desde hace ocho años), https://www.youtube.com/watch?v=T3pEONyi42E http://www.kusamamovie.com/ -La entrevista otorgada a <i>BBC Newsnight</i> en septiembre de 2012, https://www.youtube.com/watch?v=L-kWnanXzGo <p>Estas <i>fuentes</i> contienen la semblanza de Kusama, con información testimonial en voz de la propia artista, curadores y periodistas.</p> <p>En ellas Kusama cuenta que comenzó a pintar a los 10 años, desde pequeña experimentó estados de "obsesión infinita", caracterizados por la obsesión de pintar el mismo motivo interminablemente y por reconocer la presencia de dicho motivo en todo cuanto veía, al punto de la alucinación.</p> <p>En 1977 se internó en un hospital psiquiátrico, luego de pintar entre 3 a 4 días sin detenerse para comer u hacer otras cosas, y de reconocer que sentía tendencias suicidas si dejaba de pintar.</p> <p>Sobre la relación entre su padecimiento y su arte, ella comenta que pintar le permite luchar contra su enfermedad, y en algunas de sus obsesiones y temores ha sido una terapia (como en el caso de la reiteración de formas fálicas para desprenderse del miedo que</p>	<p>Lésper, la artista "aclara" lo citado)</p>	<p>cuales Kusama creó las obras expuestas.</p> <p>Observaciones La interpretación que Lésper hace de las declaraciones no es confiable porque la artista no las expresa de ese modo y porque omite detalles biográficos que permiten comprender mejor ciertos aspectos psicológicos de la artista, por ejemplo, no menciona que Kusama padece TOC. Es más, ante tales imprecisiones y omisiones, quien lea el material que el museo puso a disposición del público o bien, se ha informado sobre Yayoi Kusama y su obra, concluirá que Avelina Lésper miente.</p>
--	--	---	---

<p>Yayoi Kusama, artista Aparece en: <u>Kusama</u> aclara que los puntos y las variaciones Krispy Kreme de chispas de colores son sus alucinaciones, consecuencia de su conflictiva psique y su torturada vida, <u>menciona anécdotas</u> melodramáticas del hospital psiquiátrico como un hogar con facilidades psicotrópicas para la creación.</p>	<p>desde niña sintió hacia el sexo). No menciona que el hospital brinde facilidades creativas a partir de los medicamentos que le administra, de hecho, ella no pinta en la institución, tiene un estudio fuera de él donde trabaja. La artista también confiesa que los temas de sus obras son las obsesiones y sus miedos, los cuales expresa a través de acumulaciones y patrones repetitivos de elementos como formas fálicas, flores y puntos (que para ella son símbolo universal, todo está hecho de puntos).</p> <p>Fuente-cita La <i>fuentes</i> no está bien identificada, no indica de dónde toma la aclaración por lo que el soporte no está claro. Pero pueden contrastarse con los materiales disponibles sobre la misma información, es decir, con entrevistas que la artista ha otorgado para hablar al respecto, y en las que suele mencionar prácticamente lo mismo: -El video multimedia realizado por el Museo Tamayo, Conaculta y Muséografo en el marco de la exposición, con entrevistas a los curadores: <i>Yayoi Kusama. Obsesión infinita</i> https://vimeo.com/111157167 -Los avances de su documental en curso (desde hace ocho años), https://www.youtube.com/watch?v=T3pEONyi42E http://www.kusamamovie.com/ -La entrevista otorgada a BBC Newsnight en septiembre de 2012, https://www.youtube.com/watch?v=L-kWnanXzGo</p>	<p>Cita indirecta de Yayoi Kusama (quien “menciona” lo citado)</p>	<p>Informar-explicar Las causas por las cuales Kusama creó las obras expuestas.</p> <p>Observaciones La interpretación que Lésper hace de las declaraciones no es confiable porque la artista no las expresa de ese modo y porque omite detalles biográficos que permiten comprender mejor ciertos aspectos psicológicos de la artista, por ejemplo, no menciona que Kusama padece TOC.</p>
---	--	--	---


<p>Arte vip Aparece en: Se supone que el <u>estilo VIP</u> es para reflexionar pero Kusama evidencia la cómoda realidad de un estilo fácil que le permite descansar y poner sus limitadas ideas en manos de un equipo de <u>diseñadores de interiores</u> que las diversifican en marketing, vestidos, bolsos, cortinas, muebles, etcétera.</p>	<p>Fuente-cita Concepto desarrollado por la misma Avelina Lésper. Columnas anteriores, disponibles en la hemeroteca <i>on line</i> de <i>Milenio Diario</i>, www.milenio.com <i>Estilo vip</i> o <i>arte vip</i>, es un concepto que Avelina Lésper ha desarrollado a lo largo de sus textos para definir el arte contemporáneo, especialmente el arte conceptual, el video, la instalación y el performance. De acuerdo con ella, es un estilo que se caracteriza por una falta de originalidad, inspiración, rigor y técnica; las obras <i>vip</i> fundan su valor en argumentos (soporte intelectual) y las validan museos, galerías, académicos y críticos. La fuente proviene del cosmos de los textos de Avelina Lésper, fuera de ellos nadie más recupera el concepto como tal. Aquí lo inserta en el contexto de la exposición (que incluye video e instalación), para demeritarla como evento artístico.</p>	<p>Directa Concepto</p>	<p>Interpretar</p>
<p>Currículo de Yayoi Kusama Aparece en: Se supone que el estilo VIP es para reflexionar pero Kusama evidencia la cómoda realidad de un estilo fácil que le permite descansar y poner sus limitadas ideas en manos de un equipo de <u>diseñadores de interiores</u> que las diversifican en marketing, vestidos, bolsos, cortinas, muebles, etcétera.</p>	<p>Fuente-cita Hechos en la carrera de Yayoi Kusama como artista, diseñadora de modas, empresaria y emprendedora. Entrevistas a la artista y documentos informativos que dan testimonio al respecto En los años sesenta Yayoi Kusama emprendió un negocio de diseño de modas, décadas después, colaboró con el diseñador de moda Louis Vuitton (en conjunto lanzaron una colección de ropa y accesorios, y conceptualizaron una tienda en el departamento de Selfridges en Londres: <i>Louis Vuitton & Kusama Concept Store At Selfridges</i>), y la marca de ropa japonesa X-Girl (ropa y accesorios). En cuanto al equipo de diseñadores, la fuente se presenta ambigua, o bien, se refiere al equipo de trabajo</p>	<p>Alusión No da información precisa de los artículos que menciona.</p>	<p>Interpretar</p> <p>Observaciones Avelina interpreta su incursión en el mundo de la moda como evidencia de la facilidad con la que su trabajo puede convertirse en artículos comerciales. Interpreta estos hechos también como evidencia</p>

	<p>que colabora con Kusama en estudio, o a las instalaciones de Kusama, en las que reconstruye espacios domésticos intervenidos por la artista o el público con infinidad de puntos de colores (ver The Obliteration Room).</p> <p>El lector debe estar al tanto de esta información para la lectura del párrafo.</p>		<p>de que sus instalaciones son mera decoración y por lo tanto, ella no es artista.</p>
<p>Chespirito Aparece en: Es un desperdicio que este magno escenario no sirviera para velar los restos de <u>Chespirito</u>, que habría tenido un marco a la altura de su talento e inspiraría a la comunidad intelectual a escribir textos que más tarde reconocerían con el Premio Nacional de Ensayo.</p>	<p>Fuente-cita En noviembre de 2014 murió Roberto Gómez Bolaños, actor y comediante conocido como <i>Chespirito</i>, uno de los personajes más destacados de la televisión mexicana. Chespirito creó, dirigió y actuó programas de humor como <i>El chavo del ocho</i> y <i>El chapulín colorado</i>, entre otros, que desde 1971 se mantuvieron por décadas al aire (hasta hoy se retransmiten por diversos canales de televisión).</p> <p>Pese a su popularidad (<i>El chavo del ocho</i> se dobló a 50 idiomas), los programas y trabajos de este comediante han sido rechazados por un amplio sector intelectual, por considerarlos carentes de contenido significativo al televidente y por difundir una visión denigrante, machista y violenta de un sector económicamente desfavorecido.</p> <p><i>Chespirito</i> murió en Cancún pero fue trasladado a la ciudad de México para su velación y entierro. El ataúd del comediante fue trasladado por calles de la ciudad en un cortejo a cuyo paso, recibió porras, cantos y aplausos de gente reunida a lo largo de la ruta que recorrió hasta el Estadio Azteca donde fue velado y homenajeado; ahí se dieron cita miles de visitantes, muchos llegaron disfrazados de sus personajes más célebres para formar parte del evento masivo.</p>	<p>Alusión Personaje</p>	<p>Opinar La exposición como evento artístico fue un espectáculo de entretenimiento. Lésper lo compara con las exequias de <i>Chespirito</i>, a su consideración <i>Obsesión infinita</i> era el contexto ideal para ellas.</p>

	<p>El lector necesita estar al tanto de los sucesos recientes del personaje aludido (su muerte), en el contexto temporal de la exposición.</p> <p>Observación: El Premio Nacional de Ensayo no se toma como otro texto citado porque específicamente como tal, no existe (hay varios en toda la república con categorías específicas como ensayo de literatura, de ensayo joven, etc.)</p>		
--	--	--	--

Paratextualidad en el texto *El centro de la dona*
 El estudio de los textos que lo orbitan dentro y fuera de él

Para los fines de la presente tesis solo se estudiaron los peritextos, esta tabla contiene el análisis de los contenidos en *El centro de la dona*, en la primera columna están las observaciones a los peritextos tipográficos, y en la segunda, a los visuales.

Peritextos tipográficos	Peritextos visuales
<p>Título: El centro de la dona Directo Se extrae del cuerpo de la columna, del comienzo del primer párrafo: "Nosotros creemos que los consumidores son el centro de la dona".</p> <p>Microestructura El centro de la dona, el vacío.</p> <p>En relación con la macroestructura, el título resume y representa la interpretación que la autora hace de la obra de Yayoi Kusama, el público y la sociedad.</p> <p>En relación con el peritexto visual, este ilustra al tipográfico y entre ambos indican que el tema será Yayoi Kusama (algo relacionado con ella), solo si se conoce visualmente el arte de Yayoi Kusama, de lo contrario, esta guía depende del crédito de la imagen (mismo que si no se lee, entonces, no indica más que una ilustración del título sin mayor anticipo).</p> <p>Nombre de columna: Casta Diva Los lectores de Laberinto, saben que el texto es una crítica de arte.</p> <p>Autor: Avelina Lésper La reputación de Avelina Lésper como detractora del arte contemporáneo puede anticipar la postura del texto si el referente pertenece al arte contemporáneo.</p>	<div style="text-align: center;">  <p>El centro de la dona</p> <p><small>CASTA DIVA</small></p> <p><small>Avelina Lésper</small></p> <p><small>crítica de arte</small></p> </div> <p>Ilustración Ilustrativo</p> <p>Sobre el título se muestra una imagen manipulada digitalmente: tres donas a las cuales se les puso a modo de glaseado una plasta blanca y varios puntos oscuros como chispas de sabores. En la versión digital del blog de la autora, el glaseado de la primera dona es blanco, en las otras dos es color amarillo, y los puntos son de color rojo para una de ellas y negros en las otras; los colores son los que Yayoi Kusama suele usar en sus piezas [ver la instalación Sala de espejos infinito - campo de falos (o de entretenimiento) 1969 / 2013, una de sus piezas más reconocidas presente en la exposición, usada reiteradamente en prensa, Internet y Televisión].</p> <p>La imagen no posee pie de foto, pero en la esquina superior derecha hay un crédito, aparece el nombre de Yayoi Kusama como si fuese una imagen suya o de una pieza de su autoría; el supuesto crédito o es un error de edición o un comentario a tono con el texto para evidenciar la facilidad con la que puede reproducirse el "estilo" de la artista.</p> <p>La imagen reitera los dichos de la autora en su columna: el arte de Kusama es una golosina para consumidores ávidos de este tipo de alimentos. Así mismo manifiesta la facilidad con la que se replican las cualidades visuales de la obra expuesta, por lo que refuerza la definición de la obra de Kusama como una golosina, fast food, chatarra. Fácil, repetitiva, una misma decoración con variaciones.</p> <p>La imagen apela al conocimiento previo de la obra de al artista, pero para quienes no son conocedores, con el crédito incorrecto, y el resto del texto, puede pasar por una obra de la artista y así ejemplificar eficazmente lo que la autora trata de explicar sobre la obra, reafirmarlo.</p>

Hypertextualidad en el texto *El centro de la dona*

El estudio de las relaciones entre el texto y los referentes a través de marcadores textuales

La siguiente tabla muestra los marcadores textuales que se analizaron en relación a cuatro referentes contenidos en *El centro de la dona*; en la primera columna se identifica el marcador en resaltado dentro del fragmento de texto en el que se ubica, luego, en la columna correspondiente se caracteriza a cada referente de acuerdo a la forma en que dicho marcador vincula el texto con cada referente.

Marcador	Referente	Referente	Referente	Referente
	Yayoi Kusama. Obsesión infinita	Yayoi Kusama	Arte de Y. K.	Recepción
Kusama en el Museo Tamayo debería cambiar su texto curatorial por el statement empresarial de las donas Krispy Kreme.	<p>Por comparación, el texto curatorial es errónea y el de marketing se convierte en evidencia del verdadero contenido y objetivo de la exposición.</p> <p>Aunque no se cita el texto curatorial, Avelina sugiere que el texto empresarial de Krispy Kreme explica mejor esta exposición.</p>			
Los barroquismos de la psicodelia están provocados por el LSD y los puntos de Kusama por un postre relleno de cremosos ansiolíticos			El punto, elemento característico de su obra, no resulta de una actividad artística, sino de medicamentos.	
...esta reiterativa obra es una "fantasía glaseada", imitación de la reducida noción de felicidad que la sociedad de consumo vende como un estado estúpido que suspende al cerebro de sus funciones cognitivas.			<p>En tanto fantasía, no es real, no es arte.</p> <p>Su obra es producto comercial para una sociedad consumista que toma por felicidad el no pensar</p>	
Kusama evidencia la cómoda realidad de un estilo fácil que le permite descansar y poner sus limitadas ideas en manos de un equipo de diseñadores de interiores que las diversifican en marketing, vestidos, bolsos, cortinas, muebles, etcétera.		<p>No es artista.</p> <p>Kusama es diseñadora y empresaria.</p>	No es arte, es un estilo comercializable a través del diseño. No es arte, es diseño y producto.	
Es pertinente analizar qué clase de sociedad tenemos que considera y expone como arte este ejemplo de banalidad y frivolidad.	La exposición es trivial y sin contenido.		No es arte, es algo trivial y sin contenido.	

La seriedad presuntuosa con la que ven y describen esta obra contrasta con su presencia ridícula, que se multiplica en la insustancialidad y la falta de contenido, es un retrato clínico del sinsentido del concepto de arte que manipulan la crítica, las universidades y los curadores.	El texto curatorial es un engaño y evidencia del arte como concepto manipulado por críticos, curadores y académicos. <i>Yayoi Kusama. Obsesión infinita</i> , es síntoma y diagnóstico del estado del arte.			
La terapia ocupacional derivó en una compulsiva decoración acaramelada, su narcótica elementalidad responde a una sociedad que reposa su escaso juicio y nulifica el sentido crítico.			Es decoración. Es terapia. Es el efecto de una sociedad acrítica.	
Lo expuesto, desde el cuartito de luces hasta las "actividades", son una fuga continua, un devenir entre una imaginación perezosa y la académica sobrevaloración argumental sustentada en el lugar común.	Exposición sobrevalorada.	Artista de imaginación perezosa	Obra sobrevalorada	
¿Por qué la sociedad no quiere pensar? ¿Por qué el arte ha llegado a estos niveles de desidia mental?				Un arte sin cuidado ni aplicación para un público no pensante.
Por eso es absurdo que esta obra no se asuma como el pretexto comercial enajenante que es y la sitúen en un museo, le den una infraestructura intelectual y la llamen arte. Deberían llevarla a sus últimas consecuencias, liberarla de las estrecheces institucionales, pintar con el mismo estilo el centro de convivencia infantil y la montaña rusa, poner animadoras y payasos mostrando la exposición disfrazados de Kusama, invitar a los asistentes a una alberca de pelotas, con observadores psiquiatras, sociólogos y antropólogos que hagan un estudio de lo que está pasando con el arte.	Fue mero suceso comercial y de entretenimiento.		Es productos comerciales. Es un discurso académico e institucional. Un estilo ideal para centros de entretenimiento infantil.	
Hace décadas que la televisión dejó de ser la "caja idiota", hoy ese honor es del museo, la supuesta pauperización intelectual televisiva es propiedad de exposiciones como ésta que convergen con la exponencial venta de comida basura, medicamentos, drogas, es el gigantesco conjunto de elementos que construyen un entorno social irracional, complaciente, adicto a la satisfacción fácil.	El museo es recinto comercial enajenante, sin aportación social.			

Observaciones:

La caracterización de estos referentes se sustenta dentro de *El centro de la dona* en los dichos de Avelina Lésper, sin análisis crítico. Las fuentes se emplearon para interpretar y opinar sobre algunos detalles de los mismos, pero no son suficientes para ejemplificar los puntos que expone la autora.

**Análisis transtextual de los textos publicados en *Milenio diario* sobre
Yayoi Kusama. Obsesión Infinita (26 de septiembre 2014 al 18 de Enero 2015)**

Relación textual	Sección cultura	Suplemento Laberinto
Intertextualidad	<p>24-Sep-2014 Exhibirán las obsesiones de Yayoi Kusama en el Museo Rufino Tamayo (pág.14) Patricia Curiel Fuentes: María Cristina García Zepeda (directora del INBA), Rafael Tovar y de Teresa (Presidente del CONACULTA), Frances Morris (curadora) y Philip Larrat-Smith (curador). Directas e indirectas Informan y explican <i>Descripción y valoración de la exposición, así como de la obra de Yayoi Kusama y la misma artista.</i></p> <p>26-Sep-2014 Tome Nota: Artista obsesionada (pág. 38) Redacción Fuentes: conferencia de prensa y/o boletín del evento (Museo Tamayo). Indirecta Informan <i>Agenda, anuncio de la apertura al público de la exposición y detalles para visitarlas.</i></p> <p>26-Dic-2014 Seis Millones de personas asistieron a exposiciones (pág. 34) Leticia Sánchez Medel Fuentes: María Cristina García Zepeda, directora del INBA y boletín del INBA. Directa e indirecta</p>	<p>13-Dic-2014 Casta Diva. El centro de la dona (pág.12) Avelina Lésper Fuentes: statement empresarial de Krispy Kreme (marketing), texto curatorial de la exposición, Yayoi Kusama y Avelina Lésper (quien afirma como especialista). Indirectas (solo hay una cita textual pero incompleta) Interpretan Las citas no son confiables</p> <p>24-Enero-2015 Danza - ¿Dónde está el público? (pág. 11) Argelia Guerrero Fuentes: John Berger, pintor y crítico de arte inglés. Directa Explicativa <i>Con la fuente Argelia argumenta la relevancia de la participación del público en el proceso del arte. Posteriormente señala que el fenómeno que generó la exposición evidenció la ausencia y falta de espectador crítico.</i></p>

	<p>Informa <i>Reporte anual sobre asistencia a museos, destacan cifras que rompieron récord de asistencia en exposición de Kusama.</i></p> <p>12-Ene-2015 Exposición de Yayoi Kusama desborda el Museo Tamayo (pág. 34) Redacción Fuentes: personal del museo. Indirecta Informar <i>Cifras sobre entrada diaria e información sobre boletaje, ingreso y recorrido.</i></p> <p>19-Ene-2014 Finaliza la maratónica Obsesión (pág. 35) Interiores – Notimex (agencia) <i>Cifra oficial que rompió récord de asistencia (310 mil), sin fuente.</i></p> <p>27-Ene-2015 Fuera de registro – Automortificación (pág.33) Nicolás Alvarado Fuentes: Libro <i>El estilo del Mundo</i> de Vicente Verdú, libro <i>La era del vacío</i> de Gilles Lipovetsky, Gregory Colbert, Spencer Tunick (como epígono de DeMille), Michael Landy sobre su exposición <i>Santos Vivientes</i> (San Ildefonso). Indirectas salvo la cita directa de Landy Interpretar, explicar y opinar La primeras dos fuentes se usan para interpretar la exposición como fenómeno; Colbert y Tunick, se comparan con Yayoi Kusama para caracterizar su obra; y Michael Landy sobre su exposición <i>Santos Vivientes</i> (San Ildefonso), para informar lo que el artista espera del espectador y dar pie al remate del texto con una reflexión sobre el público</p>	
--	---	--

El fenómeno de la exposición de Kusama coincide con las previsiones de Verdú y Lipovetsky en cuanto a que pone en evidencia una sociedad espectacularizada, de entretenimiento. El público asiste por entretenimiento, consume sin reflexión.

28-Ene-2015 Participarán 120 galerías de 22 países en la Zona Maco (pág. 41)

Leticia Sánchez Medel

Fuentes: Pablo del Val, director ejecutivo de la Feria; Magdalena Zavala, coordinadora de artes visuales del INBA; Mauricio Mallet de Fundación Televisa; Lorena Jáuregui del FONCA.

Directas e indirectas

Informar

Presentación de inauguración, organización y participantes de Zona Maco. Destacan que por primera vez participa la galería David Zwirner, promotora de la obra de Kusama, “la artista que recientemente impactó al público mexicano”.

5-Feb-2015 Yayoi Kusama, el gran atractivo de Zona Maco (pág. 34)

Patricia Curiel

Fuentes: Glenn Scott, director de galería Victoria Miro y María Cristina García Zepeda, directora del INBA.

Directas e indirectas

Informar

Sobre inauguración de Zona Maco y galerías que participan. Destacan como atractivo las piezas de Yayoi Kusama que exhiben en la feria las galerías Victoria Miro y David Zwirner.

20-Feb-2015 Refuta el INBA a David Cohen Sitton (pág. 38)*

Emiliano Balerini Casal

Fuentes: David Cohen, presidente del Patronato Olga y Rufino Tamayo e integrante del consejo editorial de la revista *Quién*, con declaraciones

que dio a dicha revista (No. 334) sobre el éxito de la exposición de Kusama; INBA-CONACULTA con citas textuales del comunicado de prensa que emitieron para desmentir a Cohen.

Directas e indirectas

Explicar

*Se confrontan las declaraciones con el comunicado y se abunda en información sobre costos monetarios y esfuerzos por concretar la exposición. La intertextualidad se utiliza aquí para disminuir la publicación de *Quién*, desmentir a Cohen y apoyar al INBA, se destacan las implicaciones para realizar esta exposición y su éxito como consecuencia de la calidad y atractivo de las obras.*

Delitos menores: La reacción del INBA*

Sobre el desmentido del INBA ante las declaraciones de Cohen a la revista *Quién*.

Comentario editorial a favor del INBA.

7-Mar-2015 Analecta de las horas - El arte de vender arte (pág. 31)

Ariel González Jiménez

Fuentes: Yayoi Kusama, una “guía del propio museo”, informe anual sobre el mercado del arte de Artprice; Thierry Ehrmann, presidente fundador de Artprice. Concepto *art brut*, artistas Martín Ramírez y Yoko Ono, las marcas Lancome y Louis Vuitton.

Directa e indirecta

Informar, interpretar

Se usa la cita directa pero sin origen claro para hablar de la “reclusión voluntaria” de Kusama en un hospital psiquiátrico.

La cita indirecta de la guía del recorrido para explicar qué provocó el fenómeno de la exposición: el marketing.

Se convoca el concepto *art brut* para indicar erróneamente que a este tipo de arte pertenece la obra de Kusama. El *art brut* agrupa al arte *outsider*, producido fuera de los cánones culturales o académicas, en él

cabe el arte de autodidactas y el producido en manicomios. No es el caso de Yayoi Kusama, ella estudió y ha desarrollado arte dentro de los circuitos establecidos, además, no crea obra en el hospital (su estudio está fuera de él).

Se convoca al artista Martín Ramírez como ejemplo de *art brut* (estuvo 3 décadas recluso en un psiquiátrico). Y a Yoko Ono como influenciada por Kusama. Se mencionan las marcas Lancome y Vuitton, como ejemplo de las colaboraciones comerciales de Kusama.

Se integran cifras de un cable emitido por Artprice -informe anual-, sobre el mercado del arte y las declaraciones de Thierry Ehrmann, presidente fundador de Artprice, sobre el mismo tema.

La intertextualidad permite al autor mostrar que el éxito del arte de Kusama es resultado del marketing, no de la calidad de sus obras y el fenómeno de Kusama es parte del Boom (burbuja) del mercado de arte contemporáneo, en el que curadores, galeristas y críticos se dedican al arte de vender arte.

14-Mar-2015 Analecta de las horas – Arte: el triunfo del mercado (pág. 28)

Ariel González Jiménez

Remite al artículo de la semana anterior para retomar el tema

Fuentes: informe anual de Artprice, informe El mercado del arte 2015 (Feria Europea de Arte); discurso posmoderno (probablemente de Lyotard); anécdota del artista estadounidense Robert Rauschenberg.

Directas e indirectas

Interpretar y explicar

Se incorporan cifras del *informe anual de Artprice* y de informe *El mercado del arte 2015* que se presenta anualmente en la Feria Europea de Arte, para demostrar que el mercado del arte contemporáneo es mera especulación y de cifras engañosas, e identificar los factores que

	<p>hacen crecer el mercado del arte contemporáneo: creación masiva de museos, proliferación de ferias y las ventas <i>on line</i>.</p> <p>Hay citas directas pero sin fuente identificada sobre discursos posmodernos, por ejemplo, se integra la frase “el fin de los grandes relatos”, Jean-François Lyotard fue el primer intelectual en señalar que la humanidad había entrado a una época que se caracterizaba, entre otras cosas, por el fin de la descomposición de los grandes relatos que daban sentido a diversos aspectos sociales (en su libro <i>La condición posmoderna. Informe sobre el saber</i> de 1979). Además, se incorpora el concepto “posmodernidad” para caracterizar nuestra época y explicar los motivos de la puaperización del arte en oposición al crecimiento de su mercado.</p> <p>Se integra una anécdota del artista estadounidense Robert Rauschenberg, sobre la subasta de una de sus piezas en los años setenta para ubicar el momento en el que cambió el mercado del arte, así como el papel de los galeristas en él.</p> <p><i>La intertextualidad se usa para argumentar la idea de que por efecto del mercado del arte, el impacto de las obras de arte contemporáneo depende de su precio, de ahí el éxito de Kusama.</i></p>	
<p>Conclusiones</p>	<p>En los textos informativos destacan las <i>fuentes</i> institucionales que exaltan la obra de Kusama como trascendente dentro del arte moderno y contemporáneo, y la exposición como relevante en el contexto latinoamericano y nacional; hacia el cierre de la exposición, con indicadores la señalan como un fenómeno de masas que se convirtió en parteaguas.</p> <p>En los textos informativos hay una tendencia a construirlos para reproducir la información de materiales de difusión y eventos oficiales. En estos textos se superponen textos provenientes de los involucrados en la exposición para asir los referentes de la manera más cercana a como fueron.</p>	<p>En cuanto a los textos de opinión, estos convocan principalmente fuentes provenientes del mercado del arte para sustentar la premisa de que Yayoi Kusama es una artista sobrevalorada y un éxito de marketing. También se incorporan conceptos sociológicos y de arte para soportar la premisa de que Yayoi Kusama es arte pero sobre todo, espectáculo; y que como fenómeno solo atrae por lo espectacular a un público no activo ni interesado en el arte.</p> <p>En los textos de opinión hay una tendencia a construirlos para defender las ideas de los</p>

		autores, que en su mayoría no son especialistas en arte, sin recuperar las características de los referentes (Yayoi Kusama, <i>Obsesión infinita</i> , obra, etc.) ni analizarlos. En estos textos se superponen textos provenientes de distintos contextos para anular los referentes, o transformarlos en otra cosa que no es arte.
Relación textual	Sección cultura	Suplemento Laberinto
Paratextualidad	<p>24-Sep-2014 Exhibirán las obsesiones de Yayoi Kusama en el Museo Rufino Tamayo (pág.14) Patricia Curiel Peritextos visuales: fotografía de la instalación <i>Sala de espejos infinitos</i>, cortesía de Victoria Miro Gallery. Ilustra la nota. Es una de las piezas más famosas y atractivas.</p> <p>Peritextos tipográficos El título (indirecto) destaca el tema de la exposición (y la mayoría de la obra de Kusama): la obsesión. Antetítulo (indirecto): “Muestra con más de 100 piezas”. Destaca la cantidad de obras. Paratextualmente se destaca el tamaño de la exposición por la cantidad de obras a exhibir, así como el tema central: la obsesión, que se ejemplifica con la imagen de una de sus piezas más famosas, una instalación en la que puntos de luz muestran un paisaje infinito. A pesar del tamaño de la fotografía, la relación entre el título, el balazo y la imagen llaman la atención sobre un evento atractivo.</p> <p>26-Sep-2014 Tome Nota: Artista obsesionada (pág. 38) Redacción Peritexto tipográfico Título (indirecto): refiere a la personalidad de la artista</p>	<p>13-Dic-2014 Casta Diva. El centro de la dona (pág.12) Avelina Lésper Peritextos tipográficos: El título refiere al vacío de una golosina.</p> <p>Paratextos visuales: Fotografía manipulada que ilustra el título, da pistas del tema a tratar: algo sobre Kusama (solo si se conocen las características de sus obras). Reitera la idea de Lésper de que el arte de Kusama es un estilo fácil de replicar.</p> <p>24-Enero-2015 Danza - ¿Dónde está el público? (pág. 11) Argelia Guerrero Peritextos tipográficos El título (indirecto), apela a la falta de asistencia. Peritexto visual Fotografía (alusiva) de un espectáculo de danza, la toma favorece al público que observa. <i>Paratextualmente no se anticipa el tema de</i></p>

	<p>Peritexto visual Imagen (ilustra): fotografía (sin crédito) de Yayoi Kusama en una de sus instalaciones más emblemáticas, <i>Sala de espejos del infinito - Campo de falos</i>. La relación paratextual entre título e imagen exhibe una de las obsesiones de la artista: los falos.</p> <p>26-Dic-2014 Seis Millones de personas asistieron a exposiciones (pág. 34) Leticia Sánchez Medel Peritextos tipográficos Título, antetítulo y bajada (indirectos) son highlights de lo más importante del informe, la exposición de Kusama destacó como una de las más atractivas para el público en 2014. Peritextos visuales Fotografía (ilustra) de las largas filas para ingresar al Museo Tamayo durante la exposición.</p> <p>12-Ene-2015 Exposición de Yayoi Kusama desborda el Museo Tamayo (pág. 34) Redacción Peritextos tipográficos Título, antetítulo y bajada (indirectos) destacan la cantidad de gente que acude a la exposición, así como los horarios ampliados para atenderla. Peritexto visual Fotografía (ilustra) de gente haciendo fila para ingresar en Paseo de la Reforma. <i>La relación paratextual exalta la exposición como fenómeno por la inesperada y numerosa asistencia al museo que no se da abasto, como una obsesión para el público.</i></p>	<p><i>Kusama. El título en relación con el cuerpo se refiere a la falta de un verdadero espectador activo y crítico, pese a la asistencia. A partir de lo sucedido con la exposición, la crítica (de danza), identifica el mismo problema de espectadores inactivos tanto en arte como en danza.</i></p>
--	--	--

19-Ene-2014 Finaliza la maratónica *Obsesión* (pág. 35)

Notimex (agencia)

Peratexto tipográfico

Título (indirecto) que destaca como obsesión tanto la exposición como la concurrencia.

Peritexto visual

Fotografía (ilustra) de la larga fila para ingresar que se extendió por el bosque de Chapultepec.

Paratextualmente se exalta la exposición como fenómeno entre el público, como una obsesión para el público.

27-Ene-2015 Fuera de registro – Automortificación (pág.33)

Nicolás Alvarado

Peritextos tipográficos

Título (indirecto) y bajada (directa)

La relación entre ambos condensa el tema del artículo así como la motivación personal del autor al respecto: la mayoría del público que asistió a la exposición no fue por un verdadero interés en el arte.

Peritexto visual

Fotografía digitalmente manipulada (ilustrativo)

Fotografía del rostro de Yayoi Kusama con el pelo rojo y lentes oscuros decorados con puntos rojos, rodeada de rayos rojos que la enmarcan como un personaje popular o glorioso (famosa). La exaltan como celebridad.

Paratextualmente se establece el tema del artículo, el público asistente a la exposición de Yayoi Kusama.

28-Ene-2015 Participarán 120 galerías de 22 países en la Zona Maco (pág. 41)

Leticia Sánchez Medel

Peritextos tipográficos

Indirectos

Informan del evento y detallan con numeraria. El antetítulo destaca la participación de la firma que representa a Yayoi Kusama.

Peritexto visual

Fotografía de una de las varias calabazas que Yayoi Kusama ha pintado (*Pumpkin*)

Paratextualmente se condensa el tema de la nota, Zona Maco edición 2015 pero se exalta la presencia de obras de Kusama.

5-Feb-2015 Yayoi Kusama, el gran atractivo de Zona Maco (pág. 34)

Patricia Curiel

Peritextos tipográficos

Indirectos

Paratextualmente se informa sobre los 3 temas de la nota, la inauguración de Zona Maco, exhibición de piezas de Yayoi Kusama y la postura de la directora del INBA sobre denuncias de la compañía nacional de danza, pero destaca como lo importante la presencia de obras de Kusama.

7-Mar-2015 Analecta de las horas - El arte de vender arte

Ariel González Jiménez

Peritextos tipográficos

Directos

Condensan el tema: el mercado del arte.

Peritextos visuales

Ilustración para reiterar el tema, sin embargo, la ilustración a puntos entabla relación con Yayoi Kusama como referente.

Paratextualmente se establece el mercado del arte como tema del artículo y si se conocen las características de la obra de la artista, se adelanta que hablará algo de Kusama.

	<p>14-Mar-2015 Analecta de las horas – Arte: el triunfo del mercado (pág. 28) Ariel González Jiménez Peritextos tipográficos Directos Condensan el tema: el mercado del arte. Peritextos visuales Ilustración para reiterar el tema.</p> <p>Paratextualmente se remite al tema a tratar, el éxito del mercado del arte y la pauperización del arte. Gráficamente, se usan elementos de arte para mostrar una gráfica en indicadores en ascenso, como si todo en el arte fuera negocio.</p>	
Conclusiones	<p>Paratextualmente, en los textos informativos se exalta la magnitud de la exposición y el fenómeno que causó entre el público. Escasamente se emplea para contextualizar información. Y los peritextos visuales ilustran los textos con escasas obras de Kusama.</p>	<p>Destaca el uso de ilustraciones que expresan la idea y/o postura del autor respecto al tema que tratan, junto con la ausencia de un apoyo visual de las obras de Kusama.</p>
Relación textual	Sección cultura	Suplemento Laberinto
Arquitextualidad	<p>24-Sep-2014 Exhibirán las obsesiones de Yayoi Kusama en el Museo Rufino Tamayo (pág.14) Patricia Curiel Nota</p> <p>26-Sep-2014 Tome Nota: Artista obsesionada (pág. 38) Redacción Agenda (informativo)</p> <p>12-Ene-2015 Exposición de Yayoi Kusama desborda el Museo Tamayo (pág. 34) Interiores - Redacción Nota</p>	<p>13-Dic-2014 Casta Diva. El centro de la dona (pág.12) Avelina Lésper Crítica</p> <p>24-Enero-2015 Danza - ¿Dónde está el público? (pág. 11) Interiores – Argelia Guerrero Crítica de danza contemporánea</p>

	<p>19-Ene-2014 Finaliza la maratónica <i>Obsesión</i> (pág. 35) Interiores – Notimex (agencia) Nota</p> <p>27-Ene-2015 Fuera de registro – Automortificación (pág.33) Nicolás Alvarado Artículo de opinión</p> <p>28-Ene-2015 Participarán 120 galerías de 22 países en la Zona Maco (pág. 41) Leticia Sánchez Medel Nota</p> <p>5-Feb-2015 Yayoi Kusama, el gran atractivo de Zona Maco (pág. 34) Patricia Curiel <i>Nota</i></p> <p>7-Mar-2015 Analecta de las horas - El arte de vender arte Ariel González Jiménez Artículo periodístico</p> <p>14-Mar-2015 Analecta de las horas – Arte: el triunfo del mercado (pág. 28) Ariel González Jiménez Artículo periodístico</p> <p>26-Dic-2015 Seis Millones de personas asistieron a exposiciones (pág. 34) Leticia Sánchez Medel Nota</p>	
Conclusiones	<i>Yayoi Kusama. Obsesión infinita</i> fue un tema para reflexionar en géneros de opinión.	<i>Yayoi Kusama. Obsesión infinita</i> fue un tema para reflexionar en géneros de opinión.

Relación textual	Sección cultura	Suplemento Laberinto
Metatextualidad	<p>Los textos informativos se caracterizan por la repetición y reiteración de la información proporcionada por las instituciones y personalidades involucradas en la exposición.</p> <p>Los textos de opinión se dividen en dos caracterizaciones, en la primera hay una reiteración del mercado del arte como tema en el que la exposición y artista se insertó no como arte, sino como marketing. En la segunda, como un fenómeno que evidenció la ausencia de un público crítico del evento.</p>	
Conclusiones	<p>Los textos informativos son comentarios periodísticos (realizados a partir de la cobertura de la conferencia de prensa, recorrido a medios y uso de boletines). Extienden la exposición en tanto hecho periodístico y evento relevante en el ámbito artístico.</p>	<p>Los textos de opinión son comentarios no periodísticos en torno al tema del mercado del arte.</p>
Relación textual	Sección cultura	Suplemento Laberinto
Hypertextualidad	<p>24-Sep-2014 Exhibirán las obsesiones de Yayoi Kusama en el Museo Rufino Tamayo (pág.14) Patricia Curiel</p> <p>En este texto informativo se reconstruyen los referentes <i>Obsesión Infinita</i>, Yayoi Kusama y arte de Yayoi Kusama, a partir de los dichos de <i>fuentes</i> institucionales que informan y explican de ellos; estas <i>fuentes</i> se superponen a los textos de la periodista que se limitan a expresar lo que la fuente dijo (de forma directa o indirecta), o recuperó de los materiales escritos facilitados a prensa.</p> <p>La exposición es un evento artístico importante para México por ser la primera retrospectiva en A.L. de una artista tan relevante</p> <p>Se expone informativamente y de forma breve detalles de la exposición (fechas, cantidad de obras, etc.), el tema de su obra artística (la obsesión), información de su trayectoria, origen de su elemento más característico: el punto, los materiales que emplea y su biografía.</p>	<p>13-Dic-2014 Casta Diva. El centro de la dona (pág.12) Avelina Lésper Ver análisis correspondiente</p> <p>24-Enero-2015 Danza - ¿Dónde está el público? (pág. 11) Argelia Guerrero</p> <p>Columna en la que se construye el texto en torno a un tema común a varios referentes, el público activo (crítico-participativo), va desarrollando su reflexión sobre el tema detonado por lo sucedido con <i>Obsesión infinita</i>. La autora recupera como <i>fuentes</i> un especialista para argumentar sus reflexiones, entreteje</p>

	<p>Yayoi Kusama es una artista visual cuya historia de vida y problemas psicológicos (TOC) han marcado los temas y formas de su obra artística, la cual la ha convertido en una de las artistas japonesa más importantes.</p> <p>26-Sep-2014 Tome Nota: Artista obsesionada (pág. 38) En portada – Redacción Texto de 4 líneas en las que se destaca la exposición y la artista por medio de adjetivos: la exposición es un evento importante en la agenda cultural por la trascendencia de Yayoi Kusama.</p> <p>12-Ene-2015 Exposición de Yayoi Kusama desborda el Museo Tamayo (pág. 34) Redacción En este texto informativo se reconstruye <i>Obsesión Infinita</i>, como un fenómeno de masas que afectó las actividades habituales del Museo Tamayo, para ello se incorpora a trabajadores del recinto como <i>fuentes</i>, los testimonios del personal se entretajan con las descripciones de la Redacción, que caracteriza la exposición como una obsesión para el público, un evento de acceso complicado (tardado y cansado), y como evento importante por contenido y por ser de Kusama, referente del arte moderno y contemporáneo; también se caracteriza la artista como relevante a partir de sus actividades artísticas en los años sesenta, y su obra a partir de los elementos que se reiteran en ella, las <i>infinite nets</i> y las <i>accumulations</i>.</p> <p>19-Ene-2014 Finaliza la maratónica <i>Obsesión</i> (pág. 35) Notimex (agencia) Texto de un párrafo que informa sobre el cierre de la exposición con el Maratón Tamayo. Se recurre a cifras para reconstruir la exposición como un fenómeno de masas (que replicó lo sucedido en Brasil y Argentina), como una obsesión.</p>	<p>ambos a partir del tema para plantear la necesidad de un público activo tanto en la danza como en las artes visuales. En el texto, la exposición de Yayoi Kusama se convierte en un ejemplo de la ausencia de un público crítico (participativo).</p>
--	--	--

27-Ene-2015 Fuera de registro – Automortificación (pág.33)

Nicolás Alvarado

Artículo cuyo texto se construye en torno a la opinión que el artista tiene sobre el público que asistió a la exposición. Se convocan fuentes para caracterizar la sociedad y el arte como espectacularizados, dispuestos a entretener pero no a reflexionar. Se caracteriza en oposición a otros artistas como ejemplo, a Yayoi Kusama como artista cuya obra tiene un sustrato psicológico y es obsesiva y perturbadora, pero espectacular (sobre todo sus instalaciones). El autor además caracteriza al público como desinteresado y poco entendido, como asistentes interesados en el espectáculo, no en el arte.

En este texto la exposición como referente se recupera por las características psicológicas de la obra de Kusama, pero se anula como evento artístico porque posee rasgos de espectáculo y el propio público la consumió como espectáculo.

28-Ene-2015 Participarán 120 galerías de 22 países en la Zona Maco (pág. 41)

Leticia Sánchez Medel

Texto informativo que entretiene fuentes institucionales con afirmaciones de la periodista sobre características de la Feria y antecedentes del evento. En el texto, se recupera en un párrafo a Yayoi Kusama como “la artista que recientemente impactó al público mexicano”, y el factor que incentivó la participación de la galería que la representa en esta edición de la feria. En ambos casos, Yayoi Kusama se transforma en un parteaguas.

5-Feb-2015 Yayoi Kusama, el gran atractivo de Zona Maco (pág. 34)

Patricia Curiel

Texto informativo que entretiene fuentes institucionales con afirmaciones de la periodista sobre características de la Feria y

antecedentes del evento. Se transforma de nuevo Yayoi Kusama en un parteaguas “quien marcó un antes y un después en el Tamayo”, y en un fenómeno que continúa pues son sus piezas las más vistas en la Feria.

7-Mar-2015 Analecta de las horas - El arte de vender arte

Ariel González Jiménez

En este texto a la exposición, como referente, se le superpone el del mercado del arte, para hablar sobre él se emplean fuentes provenientes de ese ámbito, pero para hablar de la exposición se utilizan los dichos del propio González y uno proveniente del personal del museo. Las fuentes y los dichos se entretajan para plantear la postura del autor en torno al boom del arte contemporáneo en el mercado en contraposición con una pérdida de calidad las obras de ese mismo arte.

En el texto, tanto la trayectoria y obra de Yayoi Kusama, como la exposición y el interés que despertó en el público, se transformaron en un éxito de marketing. Se transforma el arte de Kusama en obra banal (simple) y la biografía de la misma en una estrategia de mercado (se pone en duda la veracidad de sus problemas psiquiátricos. La transformación le permite al autor, exponer el fenómeno de masas que provocó la exposición y el éxito de la artista, como muestra de la burbuja del boom del mercado del arte, movido por galeristas y críticos, a quienes solo les importa el dinero y no la calidad de las obras.

14-Mar-2015 Analecta de las horas – Arte: el triunfo del mercado (pág. 28)

Ariel González Jiménez

Continuación del artículo anterior.

En este texto se retoma el anterior para continuar con el mismo tema, en él se condensa el tema del publicado una semana antes: “Kusama, en mi opinión, es un buen ejemplo de lo que sucede en el mundo del arte, guiado cada vez más por un fenómeno extraestético: el

marketing”.

El texto nuevamente superpone al referente, el del mercado del arte, para hablar sobre él se emplean fuentes provenientes de ese ámbito. Las fuentes y los dichos se entretajan para extender y detallar la opinión del autor en torno al boom del arte contemporáneo en el mercado en contraposición con una pérdida de calidad las obras de ese mismo arte.

Yayoi Kusama es el ejemplo de lo que sucede en el mundo del arte (el mercado del arte), las obras impactan por su precio no por lo que nos dicen, por lo que se transforma en un fenómeno de marketing, no artístico.

26-Dic-2014 Seis Millones de personas asistieron a exposiciones (pág. 34)

Leticia Sánchez Medel

En este texto informativo se reconstruye *Obsesión Infinita*, con datos provenientes de un informe emitido por el INBA, en el que la exposición fue una de las dos más visitadas en el 2015. a partir de los dichos de *fuentes* institucionales que informan y explican de ellos; estas *fuentes* se superponen a los textos de la periodista que se limitan a expresar lo que la fuente dijo (de forma directa o indirecta), o recuperó de los materiales escritos facilitados a prensa.

La exposición de Yayoi Kusama fue un fenómeno de masas.

<p>Conclusiones</p>	<p>Según los textos informativos, <i>Yayoi Kusama. Obsesión infinita</i> fue una exposición retrospectiva de la artista viva más importante de Japón que por primera vez se presentó en América Latina, la afirmación se sustenta en fuentes institucionales.</p> <p>Como artista, Yayoi Kusama se expresa en distintos formatos y materiales, en su obra destacan sus pinturas e instalaciones inmersivas con la repetición de elementos como falos, flores y sobre todo, puntos, todos relacionados con su contexto social y familiar, y en el caso del punto, además con su padecimiento psiquiátrico (trastorno obsesivo compulsivo).</p>	<p>Según los textos de opinión, Yayoi Kusama es un personaje dudoso, su padecimiento psiquiátrico es una estrategia de mercadeo. El éxito y precio de sus obras pone en duda su calidad por las estrategias de marketing que emprendió la artista y por su incursión en el diseño de modas e interiores. <i>Yayoi Kusama. Obsesión infinita</i> fue un fenómeno de masas nunca antes visto en el país, un evento atípico pero explicable a partir del boom del mercado del arte, la prevalencia de una sociedad consumista y espectacularizada, y un público consumista y enajenado.</p>
----------------------------	---	--

*El texto *Refuta el INBA a David Cohen Sitton*, junto con el texto editorial de *Delitos menores* que se publicó el mismo día en la misma página (20 de febrero de 2015, pág. 36), se dejaron fuera del análisis por no tener como tema central una situación de carácter personal derivada de la exposición. David Cohen Sitton, entonces presidente del Patronato Olga y Rufino Tamayo (al término de esta tesis solo era miembro del patronato), concedió una entrevista a la revista *Quién*, la cual se publicó en la edición 334 (febrero 2015), en el texto *David Cohen: Mr. Perfection, el hombre detrás del éxito de Yayoi Kusama* se presentó al personaje como “el hombre detrás del éxito de Yayoi Kusama en México”. Cohen se atribuye la gestión de la exposición en el país, así como la estrategia que la convirtió en un triunfo de taquilla, sin embargo, el Instituto Nacional de Bellas Artes emitió casi de inmediato publicó un desmentido, un boletín en el que aclaró que Cohen no tuvo participación directa en el proyecto pues la gestión fue labor directa del INBA y que, incluso, la exposición se pensó originalmente para exhibirse en el Museo Nacional de Bellas Artes.

El texto de la revista *Quién* está disponible en: www.quien.com/sociales/2015/02/20/david-cohen-mr-perfection-el-hombre-detras-del-exito-de-yayoi-kusama

Casta diva

Columna quincenal de Avelina Lésper, publicada en el suplemento Laberinto de *Milenio diario*.

El salón de la araña - 11 de enero de 2014

Habitar el vacío - de enero de 2014

Creación y degeneración - 8 de febrero de 2014

Barro sagrado - 27 de febrero de 2014

Get Out! - 8 de marzo de 2014

Apolo eterno - 5 de abril de 2014

Impotencia creativa - 24 de mayo de 2014

Círculo vicioso - 20 de septiembre de 2014

El centro de la dona - 13 de diciembre de 2014

El gran embaucador - 10 de enero de 2015

Seguro para oportunistas - 16 de mayo de 2015

I feel nice, like sugar and spice - 30 de mayo de 2015

Qué difícil es vivir sin belleza - 27 de junio de 2015

Copypaste - 11 de julio de 2016

Piratería de autor - 8 de agosto de 2015

Falsificar la llave - 26 de septiembre de 2015

Estupidez o autoría - 24 de octubre de 2015

Art Basel 2015: selfie crisis - 19 de diciembre de 2015

Patético cumpleaños - 13 de febrero de 2016

Solo artistas panfletarios y saqueadores (SAPS) - 23 de abril de 2016

El marketing del artista - 7 de mayo de 2016

Sin significado - 4 de junio de 2016

Avaricia o la ley Videgaray - 4 de octubre de 2016

Saciar - 23 de octubre de 2016

La versión digital de estos textos puede consultarse en el portal de *Milenio Diario*:
www.milenio.com

Guía visual

Columna quincenal de Magali Tercero, publicada en el suplemento Laberinto de *Milenio diario*.

Saqueo, escombros y venta al por mayor - 18 de enero de 2014

Cuevas: de Times Square a la Zona Rosa - 1 de marzo de 2014

El mito de juventud de Enrique Vila-Matas - 15 de marzo de 2014

El libro-objeto de Claudia Ramírez Martínez - 31 de mayo de 2014

I Coloquio iberoamericano de crítica de arte - 19 de julio de 2014

Octavio Paz y el arte - 13 de septiembre de 2014

Roberto Turnbull escultórico paródico - 27 de septiembre de 2014

Mirar desde fuera - 11 de octubre de 2014

Verónica de la Rosa: ¿están todos tus muertos? - 22 de diciembre de 2014

Plagio: ¿impunidad o trastorno? - 20 de diciembre de 2014

¿Quién defiende a Sebastián? - 3 de enero de 2015

Píntalo con sangre - 14 de febrero de 2015

Raquel Tibol y la fridomanía - 28 de febrero de 2015

Gravedad cero: Laboratorio Arte Alameda - 18 de marzo de 2015

Marina Abramovic: ¿por qué bajo la lluvia? - 9 de mayo de 2015

William Kentridge en el Museo Amparo - 18 de julio de 2015

El dios de Boris Viskin - 3 de octubre de 2015

Tan extenso - 17 de octubre de 2015

Saludable diversidad - 31 de octubre de 2015

Entre un chamán y un diseñador - 14 de noviembre de 2015

¿Silicón y volumen? - 5 de marzo de 2016

Vanguardia rusa - 23 de enero de 2016

Jannis Kounellis - 6 de febrero de 2016

Acciones provocadas - 11 de junio de 2016

La versión digital de estos textos puede consultarse en el portal de *Milenio Diario*:

www.milenio.com

Fuera de registro

Sección semanal de Nicolás Alvarado, publicada en la sección Cultura de *Milenio diario*.

Según me fue en la feria - 11 de febrero de 2014

Pocos pero resultones - 13 de mayo de 2014

Tanto gusto - 3 de junio de 2014

¿Asunto, joven? - 28 de octubre de 2014

Automortificación - 27 de enero de 2015

Cuidado con las tijeras - 2 de febrero de 2015

Acciones, reacciones - 7 de abril de 2015

William Kentridge o el arte de la maravilla - 21 de abril de 2015

¿Piezas de museo? - 19 de mayo de 2015

Las visitas tienen sueño - 1 de septiembre de 2015

Rafael Lozano-Hemmer o la muerte de la mirada - 3 de noviembre de 2015

Marlis Petersen o El espíritu de la tierra - 24 de noviembre de 2015

No es arte (pero no importa) - 29 de diciembre de 2015

La última moda - 31 de mayo de 2016

Kilroy va al museo - 7 de junio de 2016

Vacío - 28 de junio de 2016

La versión digital de estos textos puede consultarse en el portal de *Milenio Diario*:

www.milenio.com