

PRÁCTICAS CREATIVAS Y COMUNICACIÓN en el sistema del arte

Darío González Gutiérrez

No había algún propósito en hacer arte. (No había a quien vendérselo, ni museos que hubieran mostrado un trabajo así.) Sólo era un medio de comunicación. Una forma de aprender y enseñar: cómo impulsar a la gente a escuchar, a pensar, a existir.

MILAN KNIZAK¹

Las vanguardias artísticas del siglo XX anticiparon y representaron la descomunal violencia de la guerra mundial. Para comunicarse transformaron, de manera radical, las prácticas creativas de la época e incorporaron en ellas al espectador. Sin embargo, sólo los entendidos tuvieron capacidad para tomar parte en los procesos de comunicación, y así se disparó la secular separación entre el sistema del arte y el sistema social. Con base en la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, este artículo sostiene lo anterior, y estudia las características y el desarrollo de los procesos creativos a lo largo de la historia. Para ello, se remonta a orígenes mismos de la civilización, y concluye que actualmente el sistema del arte está escindido del resto de la sociedad: gira en torno a sí mismo.

Palabras clave: sistema del arte, prácticas creativas, procesos de comunicación, operación de observación, forma.

ABSTRACT

In the XX Century, avant-garde movements predicted and represent the huge violence of the World War. To communicate, they transform in a radical way, the creative practices of their age to include the audience. However, only few ones could understand and participate in these communication processes. In this way, the secular art system disassociated from the social system. Based on the Niklas Luhmann system theory, this essay studies the characteristics and the development of the creative processes through History. Going right back to the dawn of civilization, conclude that the actual art system is split from society and revolves around itself.

Key words: art system, creative practices, communication processes, observational operation, form.

¹ Citado en Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2008, p. 268.

INTRODUCCIÓN

En el sistema del arte los procesos creativos tienen una finalidad bien definida: encontrar las soluciones formales adecuadas para comunicar sensaciones y mostrar relaciones. El artista, entonces, tiene facultades para observar y percibir lo que está detrás de las apariencias, y mediante su obra comenzar un proceso de comunicación que será consumado por los espectadores. Con base en la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, este artículo desarrolla los supuestos anteriores y demuestra cómo, a lo largo de la historia, los artistas desarrollaron sus prácticas creativas por medio de operaciones de observación y distinción. Este será un proceso de millones de años, pues el arte siempre ha acompañado, en su devenir, al ser humano: es consustancial a la civilización.

En el mundo antiguo el arte no se distinguió del sistema social, su práctica era parte de las actividades cotidianas y no fue considerada superior. Arte y artesanía eran ocupaciones conjuntas e inseparables. Pero el Renacimiento promovió un movimiento de cambio que llevaría, en el siglo XVIII, a la consolidación de un sistema del arte independiente del sistema social. El desarrollo de la estética como disciplina filosófica desempeñó un papel definitivo en este proceso: estableció las nociones del gusto, lo bello y lo sublime para acercarse a la comprensión de los productos artísticos. En las artes visuales, los mejores modelos eran los que más se parecían a la realidad: los más inteligibles para el público.

A finales del siglo XIX comienza un proceso de transformación de estas nociones que se desarrolla, a través de avatares y conflictos, hasta nuestros días. Las prácticas creativas de los artistas respondieron de forma específica a cada momento y lugar para revelar siempre aquello que permanecía escondido detrás de las apariencias y las convenciones sociales. El arte desempeñó un papel fundamental y hoy es el testimonio más vivo de nuestro pasado. Sin embargo, en este movimiento el sistema del arte no sólo consolidó su autonomía, también amplió la brecha que lo separaba del sistema social; se volvió cada vez más autosuficiente e impermeable, de tal suerte que hoy en día sus finalidades y significados parecen girar en torno a sí mismo.

LA OBSERVACIÓN EN EL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

En el devenir el sistema social aumenta su complejidad mediante continuos procesos de diferenciación que generan sistemas internos (subsistemas) como el del arte y otros más. Todos ellos realizan operaciones selectivas que determinan las relaciones entre sus propios elementos. Entre mayores sean tanto la cantidad de elementos de cada sistema como sus vínculos no consumados, también será mayor su complejidad. Esto nos muestra la contingencia de los sistemas: posibilidades de comunicación no realizadas.

Por su parte, las prácticas creativas amplían el número de elementos, comunicaciones y contingencias de un sistema social; en el del arte generan nuevas formas que extienden la comunicación de las percepciones. Esto se desarrolla mediante un proceso de doble observación. La primera es realizada por el artista cuando crea una forma: entonces ejecuta una distinción que señala y diferencia uno de dos lados. El otro lado permanece como atmósfera, medio o entorno de la misma forma. La circulación de la obra en el sistema del arte socializa la forma creada: la pone a disposición para que los espectadores la perciban mediante una segunda observación.²

Entonces, la operación de observación la realiza tanto el creador como el espectador. En el primer caso, le permite al artista visualizar constantemente la emergencia de la forma durante el proceso creativo, como lo muestra la teoría de los bocetos.³ El primero en sistematizar esta práctica fue Leonardo da Vinci, quien se preocupó más por representar al “estado mental” de los sujetos que a la belleza de sus cuerpos. Y esto sólo lo podía hacer dibujando un bosquejo sobre otro y haciendo anotaciones rápidas que capturarán su inventiva en el momento. Inspirado en las prácticas de los poetas, Leonardo rompió con los procedimientos artesanales de la época y desarrolló una nueva concepción del arte.⁴ Sus mismos procedimientos de dibujo eran la fuente de inspiración que dejaba fluir su interior de forma continua. De esta manera desarrolló su imaginación y llegó al “descubrimiento de lo indeterminado y a su poder sobre la mente”. Finalmente inventó la técnica del *sfumato* y la “forma medio predecible”.⁵ Con estos procedimientos, Leonardo realizaba observaciones sobre observaciones con el fin de reintroducir en la forma los resultados de estas operaciones. Sus aportaciones fueron cristalizadas por Rafael y terminaron por consolidarse en el sistema del arte.

Con su teorización sobre la experiencia estética, John Dewey también encontró similitud entre los procesos del artista y los del público. El primero –durante el proceso creativo– selecciona constantemente los rasgos que favorecen la composición y elimina todos los demás, así, “mientras trabaja encarna en sí mismo la actitud del que percibe”⁶ para producir una obra que será disfrutada por el espectador en una experiencia de percepción subsiguiente. Y esto lo hace en un proceso continuo de reelaboración que acumula las selecciones adecuadas, las introduce en el resultado y anticipa los siguientes pasos del desarrollo creativo.

² Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, Herder/Uia, México, 2005, pp. 17-221.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ Ernst Gombrich, “Leonardo’s Method for Working out Compositions”, en *Norm and Form*, Phaidon, Londres, Nueva York, 2003, pp. 58-63.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ John Dewey, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 56.

Así, los procesos creativos emiten información y desatan procesos de comunicación que se consuman con la participación y la comprensión del público.⁷ La obra de arte es creada con el fin de introducir formas para la observación de observaciones, esto es, para expandir la comunicación en el sistema social. Sin embargo, esto nos lleva a una paradoja, pues toda observación al ser la distinción de un lado implica la existencia de otro lado que no se ve, luego, la creación de la obra de arte genera lo inobservable. En síntesis, el arte pone a disposición de la comunicación la percepción, y para ello no utiliza el lenguaje convencional,⁸ luego, permite acceder a aquello que, sin él, no sería visible. Por ello el arte es comunicación indirecta: un símil del lenguaje aunque no puede ser explicado por medio de éste.⁹

LA ESTÉTICA Y LA CONSOLIDACIÓN DEL MODERNO SISTEMA DEL ARTE

Las percepciones no las realiza el sistema social sino el sistema psíquico. Son los sujetos –por medio de sus capacidades sensoriales– los que aprehenden las cualidades de los objetos que los rodean. En el siglo XVIII, con Baumgarten, esta preocupación por el estudio del conocimiento sensible dio origen a una nueva rama en la filosofía: la estética. Ésta se ocupó de las obras de arte, y así trasladó el estudio de los procesos cognitivos del sujeto que percibe al de los objetos considerados hermosos y creados para la contemplación.¹⁰ Sus aportaciones para el conocimiento perceptual mostrarían el valor comunicativo de estas obras y favorecerían la formalización –con nuevas instituciones– de las relaciones entre el arte, el público y la crítica para, finalmente, diferenciar y consolidar un sistema moderno.

Así, primero lo bello y después lo sublime determinaron la línea que seguiría la estética¹¹ hasta que, después de constantes y severas críticas, en el siglo XX reconsidera su objeto de estudio: retoma su propia etimología y con ella la atención por el papel del sujeto en los procesos de percepción. De esta manera, abre su campo a todas las manifestaciones de lo sensible e incorpora aportaciones de otras disciplinas, como la antropología, la psicología,

⁷ Niklas Luhmann, siguiendo a Karl Bühler, sostiene que la comunicación no es mera transmisión de información: comprende los tres procesos mencionados. “El concepto de sociedad”, en *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*, Trotta, Madrid, 1998, p. 57.

⁸ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad, op. cit.*, p. 88.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*, Conaculta/Fonca/Siglo XXI Editores, México, 2008, pp. 64-65.

¹¹ Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 2000, pp. 108-123.

la sociología, la epistemología.¹² Sin embargo, la estética no abandona el estudio del arte, una práctica con un papel clave en la relación –mediante acoplamiento estructural– de dos sistemas: el psíquico y el social.¹³

En el mundo antiguo el arte no estaba escindido de las actividades cotidianas: todo giraba en torno al culto religioso. Sus orígenes los encontramos en los inicios de la civilización: en los rituales de sacrificio. En ellos –escribe Sigmund Freud– el hombre primitivo copiaba las formas del tótem con el fin de lograr semejanza y parentesco; trataba de imitarlo para comunicarse con él. Se cubría con su piel, tocaba música y bailaba danzas que reproducían sus sonidos y movimientos. Incluso, se tatuaba con su imagen.¹⁴ Las pinturas rupestres del paleolítico se utilizaban en los rituales con el fin de representar al sacrificio mismo. Así lo piensa Horst Kurnitzky, y sostiene que no sólo el arte, también la lengua y la técnica se originaron en estos cultos.¹⁵ Todavía en la Antigua Grecia y en Roma las representaciones teatrales se desarrollaron como parte de los cultos de sacrificio para venerar a los dioses.¹⁶

Larry Shiner muestra que la concepción del arte en el mundo moderno no tiene relación alguna con las prácticas de la antigüedad.¹⁷ Antes, la práctica artística no era considerada especial: estaba ligada tanto a los rituales sagrados como a la vida cotidiana, por ello no se diferenciaba del quehacer artesanal. Todavía en el Renacimiento permanecían integrados el arte y la artesanía; en el taller se realizaban labores colectivas, mientras que el mecenazgo y el trabajo por encargo mantenían atados a los artistas a un jefe que regulaba sus actividades. Tampoco existía la concepción del artista creador –acción que estaba reservada a Dios– sino la del artesano-científico.

La consolidación del sistema del arte, en el siglo XVIII, fue promovida tanto por el desarrollo de la estética como por nuevas actividades (exposiciones y viajes culturales) e instituciones (el museo de arte, el concierto, la crítica literaria y los derechos de autor).¹⁸

¹² Con esto termina el monopolio de la filosofía en este ámbito del saber. Jean-Marie Schaeffer, *Adiós a la estética*, Machado Libros, Madrid, 2005, pp. 13-28.

¹³ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, *op. cit.*, pp. 17-97.

¹⁴ Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, Alianza, Madrid, 2002, pp. 125 y 165.

¹⁵ Horst Kurnitzky, “El sacrificio: elementos de la cohesión social”, en *Retorno al destino. La liquidación de la sociedad por la sociedad misma*, UAM-Xochimilco/Colibrí, México, 2001, pp. 19 y 23.

¹⁶ Estas representaciones incorporaron a la observación de segundo orden para potenciar la comunicación: el coro participa en el desarrollo de la acción dramática y comunica al público los resultados de sus operaciones de observación. Este sería un principio importante para el desarrollo de la autonomía del arte. Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, *op. cit.*, pp. 137-138.

¹⁷ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 21-117.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 119-214.

Se reorganizó el viejo modelo de las artes liberales para separar a las bellas artes, a las ciencias y a las humanidades y para mediados del siglo se estableció la nueva categoría con el término *beaux-arts*. Todo esto contribuyó para que los críticos comenzaran a resaltar las cualidades poéticas de los artistas: originalidad, imaginación, creatividad, genio y talento expresivo. Y los artesanos fueron estigmatizados como operadores mecánicos que utilizaban el cálculo y la destreza para imitar y repetir trabajos a cambio de dinero. Incluso se llegó a realizar una distinción de género: los hombres eran más aptos para el arte y las mujeres para la artesanía.

Estas tendencias prosiguieron y así el sistema moderno del arte continuó desarrollándose. En el siglo XIX el arte se escribió con “A” mayúscula para distinguirse de las prácticas populares y se generalizó la idea de que el “arte por el arte” constituía un mundo autónomo y superior al de la gente común. Así, los artistas se elevaron por el resto de la sociedad: la libertad se erigió en su valor más importante y en ocasiones adquirieron connotaciones místicas y religiosas. Otras veces, como *dandis*, bohemios y rebeldes, tomaron actitudes excéntricas para denostar las costumbres y valores de la burguesía e, incluso, al dinero. Además, enriquecieron la idea de belleza con nuevas experiencias como “lo grotesco, lo extraño, lo real y lo verdadero”,¹⁹ de tal suerte que para mediados del siglo XX lo bello prácticamente había desaparecido de sus preocupaciones.

EL ESPECTADOR ENTRA EN EL PROCESO CREATIVO

A medida que aumenta su complejidad, el sistema social transforma su relación con el sistema del arte. Tradicionalmente no se esperaba del público más que una actitud contemplativa. En este caso, el espectador era consciente de su separación con el mundo del arte, su contacto se reducía a realizar observaciones de segundo orden en espacios destinados para ello. Pero esto comenzaría a cambiar, a finales del siglo XIX, gracias al trabajo de tres pintores que no se conocieron entre sí: Cézanne, Van Gogh y Gauguin. Sus obras desencadenan una revolución técnica y formal que desembocaría en el arte moderno. Los tres coincidieron en un punto importante: terminar con la representación fiel de la realidad; utilizarla sólo como un pretexto para solucionar los problemas formales del momento –aquellos que habían dejado pendientes los impresionistas.²⁰ Sus pinturas requerían que el público realizara observaciones más atentas que las acostumbradas para reconstruir realidades distorsionadas. Así, los modernos rebelaban que el mundo no es

¹⁹ *Ibid.*, p. 301.

²⁰ Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2006, pp. 413-427.

tal cual lo vemos, no está compuesto de apariencias: es una reconstrucción que se nutre de nuestras percepciones y conocimientos anteriores. El arte, entonces, es una manera de comunicar las percepciones.

Otro paso en la autonomía del sistema del arte lo dieron Kandinsky y Klee: pintaron formas libres y abstractas que no tenían relación alguna con lo existente y consideraron que sus composiciones eran más reales que las pinturas de paisajes: eran verdaderas creaciones de la naturaleza donde el artista sólo había fungido como medio de expresión.

Una de las rupturas más notorias con el arte clásico la harían los cubistas que, anticipando la descomunal violencia, descuadraron el método para figurar exactamente al espacio: la perspectiva. Al ironizar las representaciones de una realidad que no puede ser percibida en el mundo mismo, revelaron la existencia del otro lado de la forma —uno que también pudo ser elegido por el artista para ser representado. Sus procesos creativos se remiten a prácticas primitivas, que Ernst Gombrich compara con las de los egipcios: la representación de la realidad mediante los trazos más obvios y accesibles.²¹ Es decir, por medio de observaciones que no obstruyen la primera impresión.

Pero va a ser Marcel Duchamp quien termine de manera tajante con las prácticas creativas establecidas y abra un abismo entre el sistema del arte y el sistema social. Para este autor, el artista no es una persona común; no participa de las convenciones y costumbres de la sociedad burguesa y su tarea va más allá de solucionar problemas formales: debe revelar la vacuidad, hipocresía, complacencia y automatismo de la sociedad capitalista. Y esta es la otra cara del mudo —escondida tras las cosas bonitas y las espléndidas obras de arte— la que representaba la violencia de la guerra mundial. Sus *ready-made* muestran pues, al otro lado del arte: a la realidad cotidiana, llena de avatares, conflictos, rutinas y penurias. Y los objetos de uso corriente eran los más apropiados para representarla. Esto redefinía la relación del autor con el espectador en el proceso de comunicación artístico y así, desafiaba al arte tradicional: principalmente a la pintura visual, al arte “retiniano”.²² Como establecí más arriba, la comunicación es un proceso donde el receptor realiza dos acciones: participar y comprender. Si alguna de estas falta no se consuma el acto comunicativo ni tampoco la obra artística. Por esto, los objetos que han sido extraídos de su contexto para ser expuestos, los *ready-made*, son obras conceptuales: tienen su esencia no en la materia sino en la idea, en un concepto que debe ser comprendido por un segundo observador. Así, su propuesta se encuentra fuera de todos los cánones. No pretende ya

²¹ *Ibid.*, p. 444; y *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2008, pp. 2-78.

²² Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, El Colegio Nacional/Era, México, 2008, pp. 16, 18.

la solución de problemas formales, sino filosóficos; desenmascarar la futilidad de todo lo creado por el ser humano; revelar la violencia que se esconde detrás de la industria y la máquina: producción masiva de objetos inútiles, vacuidad instrumental. Se trata, entonces, de un “gesto” emitido por el artista para ser entendido por el público.²³ Pero “no cualquier artista”, nos advierte Octavio Paz, “sino, precisamente, Marcel Duchamp”, quien posee extraordinarias facultades creativas y una poderosa aura. Esto ocasionaba que los espectadores transfirieran, de forma casi imperceptible, “la adoración del objeto a la del autor del gesto”²⁴ aunque no comprendieran los significados pues el artista los negaba a través de la ironía, de los juegos de palabras que escribía en los títulos para cada obra. Luego, la existencia misma de la obra tampoco se concretaba con cualquier público: sólo con el activo y pensante. Con esto, el sistema del arte refuerza su autonomía y amplía la brecha ante una sociedad que no está dispuesta a asumir su responsabilidad, ni preparada para entender una obra que la confronta y critica.

Duchamp impulsó movimientos como Dada y el surrealismo, que desarrollarían nuevas prácticas. El primero propone retomar la creatividad del bebé (que pronuncia da-da-da-da) y el segundo, dejar fluir el inconsciente –con sus deseos y temores, ángeles y demonios– en el momento de la realización de la obra de arte. En ambos casos tenemos cambios similares en la observación durante los procesos creativos. En el primero, el que realiza la observación no es un adulto entendido y con prejuicios, sino un infante inocente que deja fluir sus impulsos vitales; en el último, un adulto que no reprime aquellos monstruos y musas que observa cuando crea.

En el teatro, Bertolt Brecht supera el realismo y se ocupa de acercar la obra al público. Para Eric Bentley, se trata del primer dramaturgo que con un conocimiento científico explica a la sociedad de su tiempo. Rebaso a la tradición didáctica de la disciplina, para comunicar sus agudas críticas de la sociedad burguesa y sus previsiones sobre la difusión de la revolución rusa.²⁵ Brecht piensa –de forma análoga a los pintores modernos– que lo verdadero no es una copia fiel de la realidad. Y con base en el teatro chino y la sátira de cabaret elimina el suspenso, rompe con la “cuarta pared” y la ilusión para evitar la identificación del público con la representación, con el fin de revelar la cruda realidad del orden social –dominada por la arbitrariedad y los abusos del poder. Así muestra que el escenario es sólo eso: un escenario donde se desarrolla una obra sobre la que es preciso deliberar. Para ello introduce la técnica del distanciamiento, donde algún actor interfiere

²³ Cfr. Alberto Ruiz de Samaniego, “Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico”, en Javier Maderuelo (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada, Madrid, 2006, p. 72.

²⁴ Octavio Paz, *Apariencia desnuda...*, op. cit., p. 34.

²⁵ Eric, Bentley, *La vida del drama*, Paidós, México, 1998, pp. 135-137.

en la escena para dirigirse directamente al público²⁶ y, de esta manera, acercarlo a la primera observación para enseñarle que la forma tiene otro lado: aquel donde él mismo se encuentra –con su condición social y sus problemas. De esta manera el autor acorta el camino de la comunicación: hace consciente al espectador de su situación e impulsa sus posibilidades de liberación mediante la reflexión y la crítica. El teatro de Brecht no se confinó en los espacios convencionales; cerca de 150 grupos viajaron para actuar en poblados, fábricas y zonas rurales de Alemania.²⁷

PRÁCTICAS CREATIVAS EN EL NORTE

La catástrofe se desarrolló de forma más triste y desoladora de lo que nadie hubiera imaginado: Hiroshima, Nagasaki, Auschwitz, Treblinka, Siberia, los *gulags*... Con ella se vinieron abajo muchos ideales enarbolados por las vanguardias artísticas que pretendían, por medio del arte, superar la opresión del sistema social. Desde entonces no habría ya autoridad o maestro válido: quedaba solamente, como último refugio, el individuo: él y sólo él sería el artífice de su propio destino. Así lo sostuvieron los existencialistas; su filosofía sería la de mayor influencia en movimientos artísticos de posguerra, como el expresionismo abstracto y el informalismo.²⁸

Éstos rechazaron tanto a la realidad perversa como a la representación de la misma. El mundo interior del artista era el valioso: el que necesitaba aflorar a partir de la materia. La convulsión ante la maldad externa revienta de forma compulsiva desde el fondo de su espíritu y esa sacudida es la verdadera expresión: el flujo es creación. Cuando el artista plasma en el lienzo la emisión del éxtasis que siente durante el proceso creativo, acerca la segunda observación a la primera; invita al espectador a visitar su interior; a formar parte de la desolación que le aqueja para descubrir el potencial que, como individuo, tiene para rechazar autoridades y guiar su propio destino.

Esta práctica fue llevada más lejos mediante el *performance* representación, sin un guión establecido, que involucra al público y le exige su activa participación en la experiencia estética del momento, con el fin de culminar un acto comunicativo. Es como si el distanciamiento brechtiano acaparara todo el desarrollo de la acción dramática

²⁶ Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 147-152.

²⁷ Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Akal, Madrid, 2000, pp. 24-26.

²⁸ Ma. Dolores, Jiménez-Blanco, “Variaciones de lo apocalíptico. Expresionismo abstracto e informalismo”, en Javier Maderuelo, *Medio siglo de arte...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

para incitar respuestas tangibles de los asistentes. John Cage fue uno de sus precursores mediante una variante llamada *Happening*:²⁹ se caracteriza por introducir lo inesperado –en ocasiones de forma agresiva– para involucrar directamente a los concurrentes. Su intensidad y eventual violencia lo asemejan, de alguna manera, a los orígenes mismos del arte: cuando se reunía el clan en torno a un ritual, dirigido por una casta sacerdotal, para ofrecer sacrificios al tótem. En este caso, el artista es el mediador entre el mundo donde viven los espectadores y el reino divino –lejano pero observable– de lo artístico.

Otros grupos también se alejaron de la pintura. Algunos retomaron las ideas de Duchamp, dadaístas y surrealistas, pero aceptaron las convenciones del sistema del arte. Se ocuparon, principalmente, en desmaterializar el objeto, transmitir experiencias, y vincular al arte plástico con la poesía y la vida cotidiana. Los situacionistas coincidieron con Henri Lefebvre en su crítica tanto a la sociedad de la abundancia y el consumo como al dogmatismo estalinista; se propusieron enfrentar al sistema para transformar las relaciones de producción y erigir otra sociedad –con una nueva geografía y un nuevo urbanismo. Así, conceptualizaron ciudades con individuos libres de la alienación de la vida moderna, se trataba de un urbanismo emancipador que integraba al arte con la vida.³⁰

Después de los años críticos de la posguerra vino la prosperidad económica para las naciones del Norte. La situación rebasó con mucho a la época que había criticado Duchamp. En Estados Unidos fue abordada por una nueva corriente, el *pop-art*, desarrollada por autores como Richard Hamilton y Andy Warhol quienes hicieron críticas, por medio de parodias, a la estandarización y el consumo de masas.³¹

Los ataques al sistema capitalista –alimentados entre otros por Hebert Marcuse, Lefebvre y los situacionistas– llegaron a su cúspide con el movimiento estudiantil de 1968.³² La crítica situacionista a la “sociedad del espectáculo” sirvió como base para revelar la hipocresía del “mundo del arte” manejado por los mismos que declaraban guerras, como la de Vietnam. Así, se hizo más apremiante la búsqueda de nuevos espacios y modos de presentación del arte para involucrar al público, educarlo y politizarlo. Esto se refleja en las consignas que utilizaron los estudiantes, como “El arte no existe, el arte eres tú” o “¿Eres un consumidor o un participante?”.³³

²⁹ Tony Godfrey, *Conceptual art*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2008, p. 61.

³⁰ Richard Gombin, *Les origines du gauchisme*, Seuil, París, 1971, pp. 73-98; Tony Godfrey, *Conceptual art*, op. cit., pp. 56-76.

³¹ Estrella de Diego, “El sueño americano, incluso. Eso que llaman Pop Art”, en Javier Maderuelo, *Medio siglo de arte. Últimas tendencias*, op. cit., p. 32.

³² Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, op. cit., pp. 138-139; Richard Gombin, *Les origines du gauchisme*, op. cit., p. 88.

³³ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, op. cit., p. 192.

El movimiento de 1968 impulsó nuevamente al arte conceptual (término que se había generalizado solamente un año antes) y así se diversificó en numerosas corrientes. Éstas muestran que las prácticas creativas comienzan procesos de comunicación que no se consuman con obras de arte terminadas, sino con la participación y comprensión del público. Para lograr esto, frecuentemente los creadores sacaron sus obras fuera de museos y galerías: hasta el espacio público. Algunos trabajaron con la desmaterialización, pero otros con el cuerpo, la materia o el territorio; algunos abordaron problemas urbanos y tuvieron ideales utópicos de transformación social, mientras otros permanecieron neutrales, no se interesaron por los problemas sociales ni se involucraron en política.

PRÁCTICAS CREATIVAS EN EL ESTE Y EL SUR

El arte conceptual no se desarrolló de forma exclusiva en los países occidentales. Artistas de Europa del Este estaban bien informados sobre el desarrollo de ideas y prácticas creativas (el libro *Mythologies* de Roland Barthes fue traducido al polaco antes que al inglés).³⁴ Su propuesta se desarrolló en secreto, con una dimensión social y sentido de la comunicación más profundos que en Occidente. También fue más cruda, como lo muestra el *Monumento de 1956* de Gyula Konkoly: un cubo de hielo impregnado de pintura roja simulando un charco de sangre que se derrite lentamente. Sus procesos creativos respondían a la urgente necesidad de comunicar en territorios donde no había mercado para objetos artísticos, por eso los conceptos eran esenciales. (Tal como lo muestra la cita de Milan Knizak al principio de este artículo). Ante la necesidad de la inventiva sin materia, en Rusia –un país con serias restricciones al tránsito– el grupo Acciones Colectivas realizó *performances* para representar las ciudades que al público le hubiera gustado conocer.³⁵

Políticas culturales conservadoras contuvieron la difusión de este tipo de prácticas creativas en América Latina.³⁶ Sin embargo, para la década de 1960 el brasileño Hélio Oiticica creaba con textiles y palabras obras conceptuales sobre los problemas sociales de São Paulo; más que con objetos, trabajó con experiencias en las calles donde los espectadores bailaban y participaban plenamente: se trataba de “una incorporación del cuerpo en el trabajo y del trabajo en el cuerpo”.³⁷ También fue en esa década cuando Cildo

³⁴ *Ibid.*, p. 273.

³⁵ *Ibid.*, pp. 267-272.

³⁶ Felipe Ehrenberg, “Escombro vigésimo. La acción entre objeto y obra”, en Alberto Híjar (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, Juan Pablos/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2007, p. 520.

³⁷ Tony, Godfrey, *Conceptual Art, op. cit.*, p. 120.

Meireles comienza a producir sin caer en los lugares comunes de la tradición brasileña, como las referencias al fútbol, las carreras automovilísticas, la selva amazónica, la *samba* o la *bossa nova*.³⁸ Su propuesta muestra la amplia libertad de las artes plásticas y sus infinitas posibilidades transgresoras de la lógica y los significados del espacio y la materia. Toma referencias de los hoyos negros para, a partir de su obra, mostrar las contradicciones del espacio euclidiano y de la física clásica.³⁹ Así, mediante excesos y paradojas revela divergencias, contradicciones y ambivalencias de la forma, pero, sobre todo, muestra que tiene un lado invisible para el observador, una “tercera cosa”.⁴⁰ Su proceso creativo rechaza la evolución lineal de la forma en el tiempo, por eso no es mecánico ni geométrico, sino indeterminado y azaroso: observando el proceso teje lo indeterminado. El espectador realiza la segunda observación y, de forma intuitiva, recurre a la percepción sinestésica para acercarse a ese otro lado que, de todas formas, nunca alcanzará. Pero Meireles se acerca a él; desborda límites y escalas de forma física o simbólica: en *La bruja*, cerdas de una escoba con 2 000 metros de longitud ocupan los tres pisos de una galería y llegan hasta la calle; *Zero cruzeiro/Zero centavo/Zero dollar e Inserções em circuitos ideológicos* introducen, de manera figurada, monedas y botellas de refresco en los circuitos económicos.

En México, la influencia Dada se remonta al movimiento Estridentista,⁴¹ pero la difusión de sus ideas fue contenida por conservadores y nacionalistas.⁴² Las primeras formalizaciones del género serían representaciones, películas e instalaciones de Alejandro Jodorowsky y el grupo de la Ruptura⁴³ y las de Felipe Ehrenberg.⁴⁴ Para la década de 1970 el arte conceptual adquiere reconocimiento y es practicado por grupos y artistas individuales. Como en otras partes, rebasan las limitaciones de la academia y enfrentan a las instituciones culturales –con sus museos y galerías– para abrir espacios alternativos y

³⁸ Marí Bartomeu, “La insolación. Los horizontes verticales”, en Damián Ortega (ed.), *Cildo Meireles*, Alias, México, 2009, p. 13.

³⁹ Nuria Enguita, “Lugares de divagación. Una entrevista con Cildo Meireles”, en Damián Ortega (ed.), *Cildo Meireles*, Alias, México, 2009, p. 32.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹ Eloy Tarsicio y Serge Pey, “El performance es una filosofía de la acción”, en Alberto Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, op. cit., p. 513.

⁴² Maude Olea, “Manuel Felguérez y el modelo de sistematización preestructural. Entrevista a Francisco Castro Leñero”, en Teresa del Conde (coord.), *Derroteros Manuel Felguérez*, Conaculta, México, 2009, pp. 93-104.

⁴³ Trinidad, Monroy, “Manuel Felguérez escenógrafo”, en Teresa del Conde, *Derroteros Manuel Felguérez*, op. cit., pp. 105-109.

⁴⁴ Alberto Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, op. cit., p. 511.

acercar el arte al público. En 1993, bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se establece un lugar para este tipo de expresiones: Ex-Teresa Arte Alternativo.⁴⁵ Cristina Híjar muestra la importancia que tuvo la participación de grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de Jóvenes en París, en 1977, para la consolidación del arte conceptual en el país. Entre ellos estuvo Proceso Pentágono, que desde 1974 comenzó a experimentar siguiendo las ideas de los artistas argentinos involucrados en la huelga de mineros de Córdoba, y de las propuestas de arte contemporáneo de Nueva York presentadas en el MUCA. Su primer trabajo conceptual lo titularon *Homenaje a Picasso*; una instalación en el centro de la escalinata de Bellas Artes, con un minotauro con cara de Picasso dentro de un ataúd de vidrio. Dos años más tarde Ehrenberg, que traía ideas frescas de Inglaterra, se unió al grupo. El Taller de Arte e Ideología se involucró activamente en política y desarrolló arte conceptual para llevar la lucha al terreno de los signos, como un *collage* de un mapa de Estados Unidos –en la celebración de su bicentenario de independencia– saturado de logotipos de transnacionales. El grupo Suma se involucró más con los problemas urbanos; utilizó material de desecho industrial, audiovisuales y plantillas como parte de sus técnicas gráficas. Su principal medio de expresión fue el mural, que pintaba en lotes baldíos con el fin de difundir sus ideas en la ciudad.⁴⁶

RUTAS

Contra lo que el mismo Duchamp hubiera deseado o imaginado, la veta que abrió fue promovida por los poderes económicos occidentales, durante la guerra fría, con el fin de demostrar las ventajas de la sociedad de libre mercado frente a los totalitarismos del Este.⁴⁷ Instituciones culturales públicas y privadas se comportaron como magnos mecenas, que subvencionaron con generosas sumas la ilimitada libertad de los artistas más allá de los límites predecibles: hoy en día, parece ser que el sistema del arte se ha convertido en un “supermercado de baratijas”:⁴⁸ aparentemente cualquier cosa puede ser una obra de arte. Incluso los conservadores lo aceptan: sus miedos y tabúes a las propuestas conceptuales han desaparecido hace mucho. Resulta como si los logros de Dada se hubieran revertido contra

⁴⁵ Eloy Tarsicio y Serge Pey, “El performance es una filosofía de la acción”, *op. cit.*, pp. 513-514.

⁴⁶ Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, UAM-Xochimilco/Conaculta/INBA, México, 2008, pp. 10-23, 60-68, 79-93, 129-134.

⁴⁷ Ernst, Gombrich, *The Story of Art*, *op. cit.*, pp. 483-484.

⁴⁸ Horst, Kurnitzky, *Vertiginosa inmovilidad. Los cambios globales de la vida social*, Blanco y Negro, México, 1998, pp. 67-80.

sus propios objetivos, como si los resultados de la crítica a la sociedad del espectáculo se transmutaran en eso mismo: en un simple espectáculo. Así, los ejemplos de extravagancia se multiplican: desde los *ready-made* de animales en peceras con formol de Damien Hirst hasta la pared masturbadora, *Wallfucking*, de Monica Bonvicini. Esta competencia por llamar la atención con propuestas originales ocasiona el efecto contrario en el público: el declive en su umbral de asombro.

Con la caída del Muro de Berlín el libre mercado triunfó e impuso sus reglas en todos los ámbitos. En el sistema del arte la mercadotecnia usurpó el lugar de las obras, y el artista se convirtió en un mercader: lo opuesto a los románticos del siglo XIX que rechazaron el dinero. Para Francisco Pérez, se trata de una crisis de creatividad: desaparece cuando no se requieren conocimientos, perspicacia ni talento para generar una obra de arte. Su lugar lo toma el “creacionismo” que busca los reflectores, el reconocimiento y la remuneración.⁴⁹

Las vanguardias del siglo XX se propusieron romper con los medios, reglas y formas de la tradición artística anquilosada, para revelar el lado oculto del mundo y transformar su orden social por medio del arte. Para ello utilizaron el medio más directo: el escándalo. Lograron abrir nuevas posibilidades para la creación artística, sin embargo, su utopía social no se realizó. La represión y el aislamiento al movimiento de 1968, hizo evidente la imposibilidad de transformar al sistema social por medio del arte. Entonces, el escándalo se convirtió en mero espectáculo. Esto fue ideal para la industria del entretenimiento que, a partir de la corriente posmoderna, impulsó la idea de que todo puede ser arte (y mientras más excéntrico mejor).

En arquitectura, durante las décadas de 1970 y 1980, el posmodernismo partió de una crítica superflua al Movimiento Moderno: sostuvo que sus edificios sin memoria ni capacidad para comunicar significados generaban ciudades frías y desoladas. Así, con base en el historicismo, el simbolismo figurativo, la semiótica y el relativismo filosófico desarrolló procesos creativos que desvelaron el otro lado de la forma racional: el del sentido y la significación. Sus aportaciones promovieron la reconsideración del contexto urbano, con su historia y su *genius loci*. Sin embargo, sus buenas intervenciones fueron rebasadas por múltiples ejemplos de historicismos huecos y eclecticismos fantásticos sin referencias locales.⁵⁰

En la década de 1990 –escribe Hans Ibelings– el deconstructivismo prosiguió con algunas de estas ideas. Los arquitectos retomaron al simbolismo y a la significación;

⁴⁹ Francisco Pérez Cortés, “Inspiración creativa y creatividad sustentada. Crear, volverse humano”, en revista *Diseño y Sociedad*, núm. 16, UAM-Xochimilco, México, primavera, 2004, pp. 40-41.

⁵⁰ Hans Ibelings, *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pp. 13-29, 70-79.

también añadieron, a sus prácticas creativas, la metáfora de la forma y las ideas filosóficas de Derrida y Deleuze. Pretendían mostrar otro lado de la forma racional: el de la absoluta libertad estructural. Con base en estas ideas deconstruyeron objetos inmuebles, como si fueran textos, con el fin de lograr diseños con alto valor simbólico. Arremetieron contra la lógica de las fuerzas de la estática y descuadraron las estructuras con el objetivo de lograr una “geometría compleja”. Así, las especulaciones filosóficas se transmutaron en volúmenes con ángulos oblicuos y planos quebrados, sin embargo, sus juegos formales fueron atractivos tan sólo para el sistema del arte, no para la gente común.⁵¹

La reacción contra la complejidad formal del deconstructivismo y la sobrecarga simbólica del posmodernismo fue el minimalismo que, prescindiendo de la retórica y la teoría, retomó el control, la racionalidad y la rigurosidad formal del Movimiento Moderno. Con base en el “menos es más” de Peter Behrens,⁵² eliminó lo superfluo; creó una arquitectura neutra y autosuficiente que incluyó al significado en la misma forma: una arquitectura *supermodernista*. Así lo muestra Ibelings, y sostiene que ésta no está diseñada para ser entendida, sino para ser vivida. La neutralidad, el vacío y la falta de significados revelan la claridad de su luz, espacio, color, relaciones formales, transparencia, precisión en el detalle.⁵³ En suma, muestran que para apreciar la simplicidad sólo es necesaria la experiencia estética.

CONCLUSIONES

En el sistema del arte las prácticas creativas se transforman con el fin de encontrar soluciones a los problemas formales del momento, esto es, a aquellos no resueltos por las generaciones anteriores. Así, el proceso creativo siempre parte de algo, y desde ahí es impulsado por la inquietud y perspicacia del artista para mejorar formas con el fin de facilitar la comunicación con los demás.

El artista crea mediante un proceso de observación, que distingue al lado de la forma que quiere mejorar para comunicar algo. El otro lado permanece inaccesible, pero puede ser observado y elegido por otro artista que lo tomará como base en su proceso creativo. Entonces, la historia del sistema del arte puede ser leída como una historia de observaciones y distinciones, donde algunos autores eligen ciertos desarrollos formales que fueron ignorados por otros.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 24-26.

⁵² La consigna sería difundida más tarde por Mies van der Rohe. Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 77.

⁵³ Hans, Ibelings, *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, op. cit., pp. 88-102.

Hasta finales del siglo XIX esta historia no presentó sobresaltos, ocurrió como si los artistas hubiesen coincidido en desarrollar un sólo lado de la forma: aquel que representaba fielmente a la realidad. Con Cézanne, Van Gogh y Gauguin comenzó la búsqueda del otro lado, Picasso la encontró y Duchamp la explotó. Desde entonces esta será una historia sin retorno: la revelación mostró, más que nunca, el poder del artista no sólo para crear, también para observar y comunicar las sensaciones ocultas en las profundidades del cosmos.

Entonces, la escisión que se gestó en el Renacimiento entre el sistema del arte y el sistema social se disparó. El artista se convirtió en un mediador con posibilidades de transportar al profano hacia un reino desconocido para comunicarle lo imperceptible ¿Propiedades divinas? El papel del artista en los escándalos de las presentaciones artísticas y los *happenings* pareció confirmarlo: sólo él tenía poder para ejecutar la acción decisiva que, de forma análoga a un ritual sacrificial, confirmara la comunicación con el más allá.

La fuerza de las vanguardias que se valieron de estos métodos desembocó en el movimiento de 1968, y en los años posteriores se apagarían las utopías sociales que justificaron sus procedimientos. Pero la industria del entretenimiento, mediante el posmodernismo, aprovechó estas prácticas y las impulsó con fines comerciales. Entonces se vaciaron de sentido: ya no eran útiles para retar al orden establecido ni para comunicar lo nuevo. Así, el sistema del arte empezó a girar sobre sí mismo y se aisló más del sistema social: desde afuera se volvió cada vez más difícil saber qué es lo que sucedía, cuáles eran sus motivaciones y valores. La comunicación se borró y los *connoisseurs* y *curators* se erigieron como autoridades últimas para determinar la validez de una obra. La arquitectura llevó esto al extremo, y algunas de sus figuras se popularizaron como lo hacían las estrellas del rock.

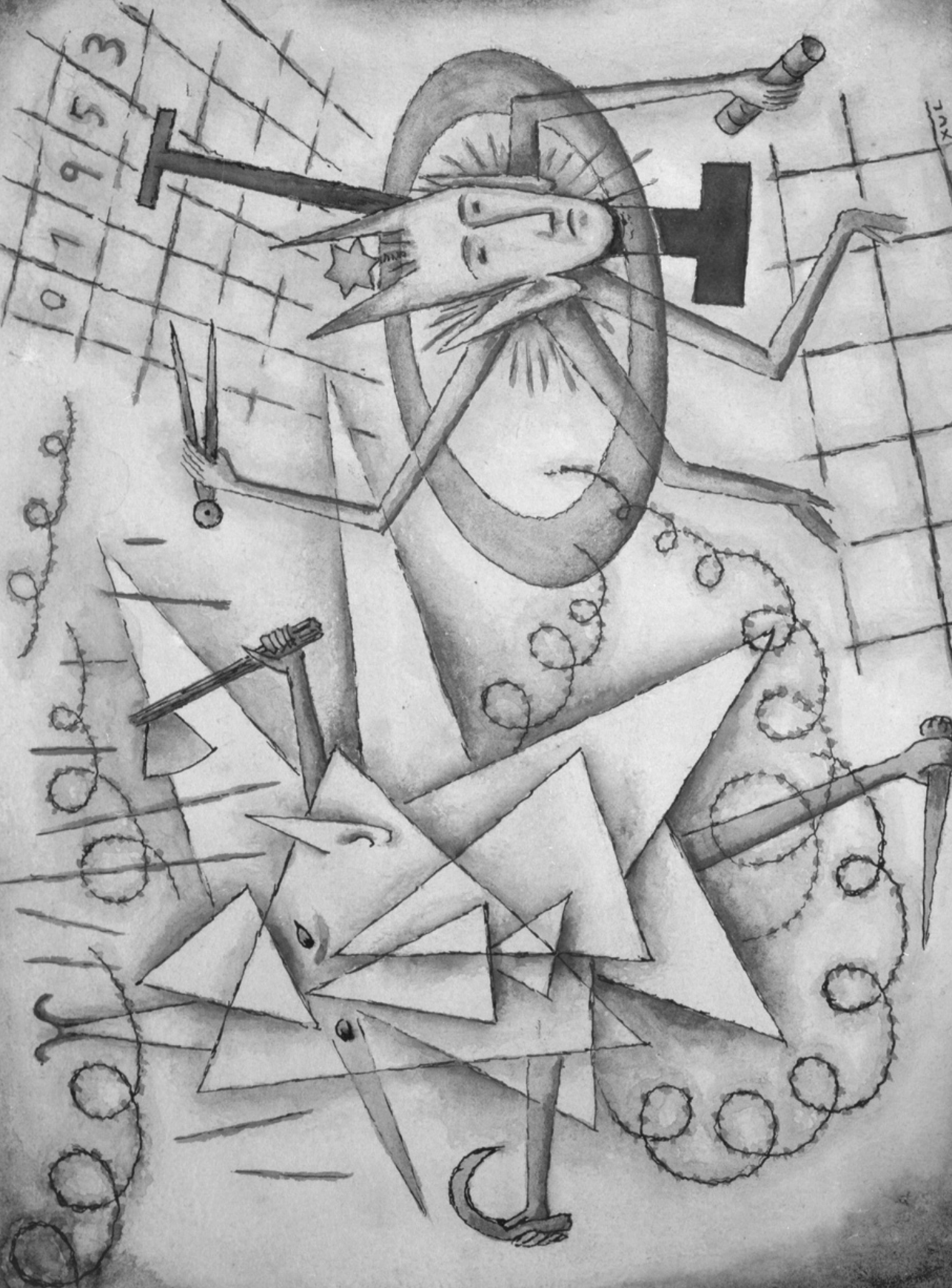
En el devenir, la civilización transmuta sus valores e intenciones. Por esto, lo que fue oportuno para el día de ayer no lo es para el día de hoy, como tampoco lo que es válido ahora lo será mañana. La vida es constante renovación: permanecer inmóvil es morir. El artista es el que mira más allá, el que ve hacia el futuro e incorpora sus predicciones en sus propuestas formales para comunicar sensaciones y facilitar percepciones. Y esto implica la constante transformación de sus prácticas creativas: no la repetición de los logros del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Bentley, Eric, *La vida del drama*, Paidós, México, 1998.
Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Akal, Madrid, 2000.

- De Diego, Estrella, “El sueño americano, incluso. Eso que llaman *pop art*”, en Maderuelo, Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada, Madrid, 2006.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.
- Ehrenberg, Felipe, “Escombros vigésimo. La acción entre objeto y obra”, en Híjar, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, Juan Pablos, Conaculta, México, 2007.
- Enguita, Nuria, “Lugares de divagación. Una entrevista con Cildo Meireles”, en Ortega, Damián (ed.), *Cildo Meireles*, Alias, México, 2009.
- Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 2000.
- Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*, Alianza, Madrid, 2002.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2008.
- Gombin, Richard, *Les origines du gauchisme*, Seuil, París, 1971.
- Gombrich, Ernst, “Leonardo’s Method for Working out Compositions”, en *Norm and Form*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2003.
- , *The Story of Art*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2006.
- , *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2008.
- Híjar, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, UAM-Xochimilco/Conaculta/INBA, México, 2008.
- Ibelings, Hans, *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- Jiménez-Blanco, Ma. Dolores, “Variaciones de lo apocalíptico. Expresionismo abstracto e informalismo”, en Maderuelo, Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada, Madrid, 2006.
- Knizak, Milan, citado en Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, Londres/Nueva York, 2008.
- Kurnitzky, Horst, *Vertiginosa inmovilidad. Los cambios globales de la vida social*, Blanco y Negro, México, 1998.
- , “El sacrificio: elementos de la cohesión social”, en *Retorno al destino. La liquidación de la sociedad por la sociedad misma*, Colibrí, UAM-Xochimilco, México, 2001.
- Luhmann, Niklas, “El concepto de sociedad”, en *Complejidad y modernidad, de la unidad a la diferencia*, Trotta, Madrid, 1998.
- , *El arte de la sociedad*, Herder, UIA, México, 2005.
- Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*, Conaculta/Fonca/Siglo XXI Editores, México, 2008.
- Marí, Bartomeu, “La insolación. Los horizontes verticales”, en Ortega, Damián (ed.), *Cildo Meireles*, Alias, México, 2009.
- Monroy, Trinidad, “Manuel Felguérez escenógrafo”, en Del Conde, Teresa (coord.), *Derroteros Manuel Felguérez*, Conaculta, México, 2009.
- Olea, Maude, “Manuel Felguérez y el modelo de sistematización preestructural. Entrevista a Francisco Castro Leñero”, en Del Conde, Teresa (coord.), *Derroteros Manuel Felguérez*, Conaculta, México, 2009.

- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, El Colegio Nacional/Era, México, 2008.
- Ruiz de Samaniego, Alberto, “Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico”, en Maderuelo, Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada, Madrid, 2006.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Adiós a la estética*, Machado Libros, Madrid, 2005.
- Shiner Larry, *Invencción del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Tarsicio, Eloy y Serge Pey, “El performance es una filosofía de la acción”, en Híjar, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, Juan Pablos/Conaculta, México, 2007.
- Wright, Edward A., *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Zabalbeascoa, Anatxu y Javier Rodríguez, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.



Marte, Saturno (1953)

Derechos reservados Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar.