



El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual

María de Lourdes Romero Álvarez
Marcos Enrique Márquez Pérez
Coordinadores



Universidad Nacional Autónoma de México

Índice

Introducción	
MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ PÉREZ.....	9
Análisis del diseño de las portadas de cinco diarios mexicanos	
MARÍA DE LOURDES ROMERO ÁLVAREZ.....	13
Imaginar el infierno.	
En torno a las imágenes del narcotráfico en las primeras planas	
ALEJANDRO DAYAN SALDÍVAR CHÁVEZ	35
La precisión en lo inasible:	
el problema de la escritura periodística sobre	
el arte contemporáneo	
CHRISTIAN ALBERTO GÓMEZ VEGA	51
Víctimas del movimiento.	
La crítica de danza, una experiencia orgánica competente	
SILVERIO ORDUÑA CRUZ	71
El cine como objeto sonoro:	
reflexiones en torno a la construcción de la escucha filmica	
JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ	85
Modos de oír:	
la construcción de la escucha como apreciación estética	
en el paisaje sonoro	
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA MANI.....	97
Sobre lo artístico y lo estético en la televisión	
MARIANA HERNÁNDEZ MONDRAGÓN	109
Shane Meadows:	
<i>This is England</i> . El universo de Shane se transforma	
en una serie de TV	
ANGÉLICA DEL ROCÍO CARRILLO TORRES.....	117
La televisión que canta.	
Análisis de dos series de televisión musicales: <i>Glee</i> y <i>SMASH</i>	
ALEJANDRO NÚÑEZ LUNA.....	133
La estética del cómic no ficcional	
ANDRÉS ULPIANO ALBA BAJATTA	161
Punto y línea sobre el touchscreen.	
Nuevas dinámicas de determinación estética en la difusión	
de imágenes a través de redes sociales en telefonía móvil	
ALEJANDRO MURILLO MARTÍNEZ	177
Colaboradores	187

La precisión en lo inasible: el problema de la escritura periodística sobre el arte contemporáneo

1. Durante un recorrido con reporteros, un curador explica una instalación. Indica que se trata de una metáfora de la violencia que implica la edificación de una sociedad. Por ello, entre otros elementos, en la sala se recrea un bosque de árboles talados. Las bases de los troncos aluden la destrucción que antecede una fundación. Un reportero pregunta: “¿Esto tiene que ver con la deforestación?” El curador lo niega y precisa el planteamiento. Al día siguiente, el encabezado del texto periodístico destaca la unión entre arte y ecología. Además, denomina a la instalación como *performance*. Etiquetas equivocadas.
2. Una artista elige la ciudad como uno de los ejes de su producción: la ciudad como cuerpo o unidad cuyo movimiento puede estudiarse. En cierto modo, se trata de un rechazo a la perspectiva plástica de la situación urbana. En la prensa, sin embargo, se interpreta de modo contrario (como una celebración) y como resultado es invitada a encuentros sobre cambio climático, ergonomía y arquitectura.
3. Un polémico cantante deviene pintor. Una selección de sus trabajos (no muy relevantes) se expone en uno de los museos más importantes de la Ciudad de México. La inauguración supera toda previsión: un centenar de camarógrafos y periodistas acuden a este evento con alfombra roja, mientras otras actividades culturales notables reciben apenas una veintena de reporteros. El músico, quien ha construido una carrera apelando al escándalo, se presenta como artista frágil y atormentado que no quiere ser fotografiado. Pocos cuestionan el juego.

Durante los últimos años, el interés por el arte contemporáneo en México ha crecido de manera insospechada. Tras los esfuerzos iniciados por generaciones de artistas que desde la década de 1960 han buscado sitio para nuevas expresiones, las instituciones públicas han abierto espacios para ellas y ofrecido diversos mecanismos de financiamiento; las galerías se han multiplicado; un número significativo de entidades de la iniciativa privada ha conformado sólidas colecciones de arte contemporáneo que luego socializan por distintas vías; han proliferado los espacios independientes donde se discuten temas de la actualidad artística al margen de las instituciones oficiales e incluso las ferias de arte, cada vez más concurridas, han merecido la atención internacional.

Con seguridad, es posible hablar de la conformación de un circuito del arte contemporáneo mexicano¹, del cual pueden destacarse dos aspectos: su profesionalización y el interés que suscita en espectadores cada vez más participativos. Posiblemente el primero de ellos resulte de generaciones de artistas con formación universitaria, así como de la aparición de figuras como la del curador. Por otra parte, el papel de los públicos es actualmente un tema nodal en la agenda de las diferentes instituciones, como en el caso del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), que desde su apertura en 2008 hasta 2012 acaricia la notoria cifra de un millón y medio de visitantes. Ante este panorama aparece una pregunta insoslayable: ¿de qué manera, en el día a día, la práctica periodística ha dado cuenta de esta incuestionable efervescencia artística?

Los tres ejemplos presentados al inicio de este texto son reales y se ofrecen con la intención de construir un cuestionamiento sobre el ejercicio periodístico que tiene como

¹ Para ubicar este proceso histórico conviene consultar el catálogo Olivier Debroye (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM-Turner, 2006, así como la documentación de la muestra *Antes de la resaca. Una fracción de los noventa en la colección del MUAC* (exhibida en el MUAC del 30 de junio al 27 de noviembre de 2011), las cuales revisan, respectivamente, el tránsito de las expresiones artísticas desde los años sesenta y la configuración en la década de los noventa de los términos en que actualmente se desarrolla el escenario artístico de la Ciudad de México.

tema la práctica artística contemporánea. Para ello, en las siguientes páginas situaremos esta tarea en función de una serie de condiciones que la definen y exigen, por tanto, ser problematizadas. En primer lugar, se encuentra la atención que merece la práctica artística dentro de los medios de comunicación, en oposición a otras fuentes de información y la propia crítica de arte; en segundo sitio, la incompatibilidad entre la naturaleza abierta de las propuestas artísticas con el peso de un canon periodístico que guarda aún resabios de un enfoque positivista, tema del que se desprende la necesidad de reconocer el carácter determinante de la experiencia estética del periodista en la construcción de un enfoque informativo; y finalmente, una reflexión sobre la formación del periodista y sus posibilidades de fungir como mediador a través de un tipo de tratamiento periodístico capaz de romper, al menos, inercias burocráticas en la difusión de información sobre la práctica artística. La pregunta esencial que buscamos abrir es la siguiente: ¿es posible la formación de un tipo especial de sensibilidad y profesionalización de quien ejerce esta tarea?

El lugar del periodismo sobre artes

Antes de hablar de un periodismo especializado en contenidos relacionados con la práctica artística contemporánea para el cual sea pertinente nuestro cuestionamiento, valdría ubicar el entorno en que tal ejercicio tiene o puede tener lugar. En principio, no nos referimos al tratamiento realizado en publicaciones especializadas, pues se entiende que la oferta de dichos espacios es sometida de manera constante a valoraciones sobre sus cualidades y pertinencia. Asimismo, es cierto que tales propuestas se dirigen a un público con intereses particulares y están más emparentadas con el estilo de la crítica. Nuestro interés, hemos mencionado, se dirige a los contenidos del diarismo, cuyo carácter (informativo antes que opinativo) dicta los términos en que se enfrenta el reto de dimensionar las inquietudes de la

práctica artística actual ante todos los públicos posibles y no sólo los especializados. El desafío no es menor.

En ese contexto, el trabajo informativo al que nos referimos encuentra un lugar particular en las publicaciones diarias que, independientemente de los soportes mediante los cuales se difundan, tienen una incidencia constante en el espacio público. Y una vez situada la atención en ellas, son pertinentes dos consideraciones sobre el ejercicio periodístico que nos ocupa: la primera se refiere a las notables diferencias de autonomía en la construcción de un enfoque respecto de la crítica de arte (prácticamente ausente en tales espacios), mientras que la segunda tiene que ver con su diferenciación del periodismo que se ocupa de otras fuentes de información. Para decirlo pronto: en los hechos se trata de una práctica constreñida al seguimiento de la agenda marcada por las instituciones artísticas, a diferencia de otras fuentes de información, cuya cobertura es realizada de manera más activa por los medios, acaso por un reconocimiento de los efectos que su labor puede lograr en los debates y construcción de una agenda en el espacio público. Mientras el periodismo sobre política puede generar atención sobre temas que, a fuerza de repetición, son luego discutidos en el ámbito legislativo (pensemos en transparencia o derechos humanos), esta posibilidad de incidir en algún debate se encuentra cancelada en la práctica para un periodismo sobre arte.

Señaladas tales circunstancias, dentro de los medios, del ejercicio periodístico que nos ocupa, podemos indicar también un aspecto importante: su inserción dentro de la más amplia categoría del periodismo cultural, el cual enfrenta en las publicaciones una condición de indeterminación de contenidos (cada vez más cercana a los espectáculos) y, de manera más contundente, la pérdida de espacios (la reducción de las páginas culturales, la desaparición de los suplementos, una presencia nula en medios no escritos, etcétera). De

este modo, además de no asumir sus posibles efectos en el ámbito de lo público, la práctica periodística que aborda la producción artística contemporánea enfrenta una condición marginal. ¿De qué manera se realiza entonces esta actividad en las mínimas ocasiones en que tiene oportunidad de emplazarse en una publicación?

A propósito de la pregunta, recuperamos un desalentador diagnóstico del investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM Cuauhtémoc Medina, crítico de arte y curador que llama la atención sobre la indiferencia en los medios sobre el efecto que el cúmulo de operaciones, frases y actos del arte contemporáneo puede tener en la sociedad y la cultura; ello, aun cuando precisamente la aparición de la obra de arte moderno en los siglos XVIII y XIX en Europa sucedió de cara a la nueva estructuración de los medios que emergió entonces: a la vida pública. Así, si bien ambos actores –práctica artística y medios de comunicación– han cambiado desde entonces, la disociación que hoy caracteriza dicha relación constituye el eje de la crítica de Medina:

Para empezar, los medios masivos no parecen entender ni tener otra función que sugerir que lo más sensacional es lo que tenemos en común. Su condición de circulación comercial los hace operar sobre una base materialmente amarillista y en el ámbito de la creación artística los medios masivos no registran más que los grandes escándalos, las banalidades más sencillas, los nombres más elementales. De alguna manera hay cosas que, es interesante, como lo decía Olivier Debrouse hace algunos años, de que cuando se habla de arte y sale en las noticias es una mala noticia, en el sentido de que esa emergencia en el medio es normalmente suscitada por algo que está de entrada vilipendiado, que aparece como mala noticia; y por otro lado porque sus efectos, en esta cadena completa de argumentación, no necesariamente son el de abrir una recepción y debate más complejo sino lo contrario: reducirlo a los términos más banales posibles.²

² Christian Alberto Gómez Vega, “Artefactos poéticos. Cuauhtémoc Medina”, en la tesis de licenciatura *El arte contemporáneo y sus mediaciones. El circuito del arte contemporáneo de la Ciudad de México como espacio público de construcción de sentido*, FCPS-UNAM, 2012, p. 154. La versión completa de la entrevista puede encontrarse entre las páginas 155 y 168. Asimismo, en dicho trabajo se recuperan también las impresiones de otros participantes del circuito artístico sobre el papel de la prensa en el tratamiento de temas artísticos.

El fenómeno, de acuerdo con su argumentación, sucede en un entorno de desgaste del periodismo cultural, el cual fue en México una esfera pública donde se debatían e informaban las posiciones de la producción cultural. Los encargados de ejercerlo, asimismo, eran escritores vinculados con los circuitos que reportaban, lo cual incidía en una visión más amplia en los tratamientos ofrecidos. Con el término del régimen priista y la consecuente suspensión del financiamiento estatal hacia los medios impresos (el debate, insiste, no contempla a la televisión), las publicaciones tuvieron que competir por ganar la atención de menos lectores bajo costos de producción mayores. Ante tales circunstancias, la creencia de los empresarios de los medios sobre la nula rentabilidad de los contenidos culturales se tradujo entonces en el desmantelamiento del periodismo cultural. Así, ante el recuerdo del carácter otrora notable del periodismo cultural local, para Medina es “efectivamente desesperante” ver la clase de información que se produce actualmente:

En términos generales, uno esperaría que, para que se generara alguna especie de periodismo interesante tendría que haber, tanto en los medios como en sus participantes, la intención de hacer periodismo investigativo, en tratar de enfrentarse con los problemas y parábolas que vienen de la tradición periodística del siglo XX que es el balance entre el reportaje y la opinión; entre la concesión de voz y la búsqueda de información no publicada; entre ser efectivamente un medio de declaración pública y un medio de opinión pública (...). No sería imposible, cuando se trata de escribir una nota, reportar lo que alguien dice y luego levantar un cuestionamiento sobre lo que dice; lo que pasa es que esa textura, que efectivamente aloje con cierta fidelidad el que lo que llamamos medios sí sean medios donde estas argumentaciones personales, institucionales y colectivas se filtren y la voz del individuo que está tratando de recoger ese material no es algo que esté claramente visible, a menos que tú consideres que copiar los boletines sea lo primero y lo segundo sea introducir las faltas de ortografía (...).

Hay una serie de patologías: todo el circuito cultural sabe que su boletín va a regresar como *boomerang* impreso en una buena parte de los diarios. Al mismo tiempo, todo el mundo sabe que hay ciertos colegas que lo único que están tratando de hacer es ocupar la sección policiaca de la sección cultural. Algunos medios todavía tienen páginas de crítica, tienen una estatura totalmente distinta, que además sí tienen funciones de información porque por inercia pasa la información que no pasa por la prensa cultural. Detectan cosas que solamente puedes detectar si estás dentro del circuito, pero lo que no está haciendo el periodismo cultural en absoluto es producir alguna especie de conocimiento

social relativamente confiable y medurado, o si no medurado, para alguna clase de capacidad de crónica en el sentido de ocupar la voz de quien está dirimiendo los dilemas de ejercer esa función sobre el campo cultural. Y eso sólo tiene como resultado la repetición: los colegas vienen y hacen las mismas preguntas. No hay un proceso en donde ciertas cuestiones que están dirimidas permitan pasar a la siguiente. Dos: los debates posibles no están siendo encauzados (...) Sé que la función del periodismo debe ser provocar ciertos debates, inventarlos, fabricarlos, pero aquellos que son pertinentes. No están llevando a cabo el proceso de la entrevista que efectivamente haga que los productores culturales estén arrojando al público argumentos sustanciales. Yo no sé cuál sería el modo de intervenir ahí (...).³

El análisis de Cuauhtémoc Medina no parece injusto. En el trabajo de investigación donde originalmente aparecen estas consideraciones son recuperadas las expresiones de otros agentes del medio artístico mexicano y la mayoría coincide no sólo en la señalada desvinculación entre expresiones artísticas y su tratamiento periodístico, sino en un descontento que tiene que ver, salvo contadas excepciones, con las cualidades de espectacularidad, trivialización, manejo inadecuado de la información y repetición de los contenidos ofrecidos por las instituciones. Todas ellas ilustradas con los ejemplos planteados al inicio de este texto.

La pregunta inicial se reformula entonces: ¿de qué manera sería posible resolver esta disyuntiva que implica pocos medios y menos especialistas?; o bien, en un escenario donde los medios tradicionales se encuentran transgredidos, ¿cómo responder el espejismo de una gran oferta de contenidos a través de Internet y la dificultad de hallar ahí enfoques informativos verdaderamente útiles? Antes de identificar alguna ruta, valdría la pena reconsiderar las razones históricas por las cuales el periodismo que se ocupa de la producción artística contemporánea se ve impedido para realizar una mediación adecuada. ¿Se trata acaso de una falla de origen?

³ *Ibidem*, p. 158.

Emanciparse del canon

Es verdad que existe ignorancia en el ejercicio que nos ocupa, pero la respuesta no termina ahí. Hay reporteros bien preparados que tampoco logran trascender el atolladero del tratamiento periodístico del arte contemporáneo, aun cuando su labor en la mediación de otras disciplinas es notable. El problema parece responder a razones históricas que representan un lastre para la realización una práctica periodística más creativa y propositiva.

Pensemos en un aspecto fundamental de la práctica artística: pese a cualquier postura sobre sus interpretaciones, lecturas o aproximaciones, existe una convención sobre el hecho de que las obras de arte no son mensajes unívocos ni cerrados.⁴ Las obras y sus significados, en cierto modo, se encuentran abiertos y las lecturas de las que son susceptibles están circunscritas a una serie de factores complementarios a su propia naturaleza ontológica. Para insistir sobre ello, recupero un planteamiento del filósofo polaco Roman Ingarden, para quien las expresiones artísticas son estructuras de posibilidades interpretativas (atención: finitas) que sólo están completas cuando el espectador las hace concretas.

En su texto “Valor estético y valor artístico” el autor pone en términos puntuales la relación entre la obra y el espectador. Para ello, distingue en principio entre la existencia de la obra en sí y las distintas realizaciones que ésta alcanza mediante el acto co-creativo del espectador. ¿Cómo? Reconoce cada uno de los tipos de valores relacionados con la obra de arte: los valores artísticos y los valores estéticos. Los primeros, vinculados a cualidades

⁴ Sobre las diferentes interpretaciones que puede recibir una obra de arte en diferentes épocas, así como el carácter determinante de la inserción sociohistórica del público en una lectura puede consultarse Nicos Hadjinicolau, *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI Editores, México, 1981.

intrínsecas de las obras; los segundos, a las características propias de la concreción que resulta de la experiencia del espectador frente a las obras. Desmenuzar así los valores en las obras permite establecer los parámetros de la diferenciación entre la obra de arte en sí y aquella construcción que el espectador realiza mediante su experiencia frente a ella: el objeto estético, la concreción. Aclara entonces Ingarden que la obra de arte, más allá de un objeto físico, es en realidad:

...algo construido sobre la base de un objeto físico como creación completamente nueva originada por la actividad creadora del artista. La esencia de esas actividades consiste en actos específicos de conciencia del artista, pero éstos, invariablemente se manifiestan en ciertas operaciones físicas dirigidas por la voluntad creadora del artista que generan o transforman determinado objeto físico –el material– otorgándole esa forma por la cual se convierte en el sustrato existencial de la propia obra de arte.⁵

Explica así que la obra de arte siempre se extiende más allá de su sustrato material: la “cosa” que ontológicamente la sostiene. “La obra de arte es el verdadero objeto hacia cuya formación se dirigen los actos creadores del artista, mientras que la formación de su sustrato existencial es una operación subsidiaria, subordinada a la propia obra de arte que ha de crear el artista”,⁶ apunta. La obra se realiza, entonces, cuando un espectador la actualiza y hace concretas las cualidades propias de su estructuración. De una experiencia estética surge un objeto estético y una obra, por las características de su constitución, está en condiciones de motivar diversos objetos estéticos.

Toda obra de arte, de cualquier clase, tiene el rasgo distintivo de no ser la clase de cosa completamente determinada en todos sus aspectos por las variedades de primer grado de sus cualidades, es decir, contiene en sí características lagunas de definición, zonas de indeterminación: es una creación esquemática. Además, no todos sus componentes, cualidades o determinantes se encuentran en estado de actualidad, sino que algunos son sólo potenciales. Como consecuencia de ello, la

⁵ Roman Ingarden, “Valor estético y valor artístico”, en Harold Osborne, *Estética*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios del FCE, México, 1972, p. 72.

⁶ *Ibidem*.

obra de arte requiere un agente existente fuera de ella, es decir un observador, que la haga –según mi expresión– *concreta*. A través de esa actividad de apreciación co-creadora el observador, como se dice comúnmente, “interpreta” la obra o, como prefiero decirlo yo, la reconstruye en sus características efectivas, y al hacerlo de algún modo bajo la influencia de sugerencias de la propia obra, rellena su estructura esquemática, completando al menos en parte las zonas de indeterminación y actualizando distintos elementos que hasta allí se encuentran sólo en estado potencial. En esta forma se produce lo que yo he llamado una “concreción” de la obra de arte. La obra de arte, pues, es el producto de la actividad intencional de un artista: la *concreción* de la obra es no sólo la reconstrucción por la actividad de un observador de lo que se halla efectivamente presente en la obra, sino también una terminación de la obra y una actualización de sus momentos de potencialidad. Por tanto, en cierto modo es el producto común del artista y el observador. Por naturaleza, la concreción va más allá de la estructura esquemática de la obra de arte...⁷

Desde este punto de vista, si bien la obra está en cierto modo abierta, no es cierto que pueda significar *cualquier* cosa: se reconstruye en sus cualidades efectivas a partir de sugerencias de su propia estructuración y tiene un número limitado de objetos estéticos *posibles*. Para el autor, percibir una obra de arte puede exigir una actitud y esfuerzo especiales por parte del observador que busque abstenerse de realizar terminaciones arbitrarias de ella. Así, como producto común del artista y el observador, una concreción puede variar en función de las condiciones en las que tiene lugar. Adicionalmente, el autor explica dos tipos de fines perceptivos en un espectador: uno que se realiza en una actitud estética y otro que puede realizarse con fines extraestéticos, como la investigación científica o en el simple interés de consumidor, que busca obtener el placer del contacto con la obra. Si la concreción ocurre en actitud estética, surge lo que llama un objeto estético: una concepción fuertemente vinculada a las intenciones del artista durante la creación de la obra, aunque tal concepción es en sí es problemática. En cierto sentido, me parece, el periodista se ve llamado a lograr ambas actitudes estéticas: en busca de los intereses del artista, pero también afín a la investigación, lo que constituiría un fin extraestético.

⁷ *Ibidem*.

En el escenario de la producción artística contemporánea, surgen cuestionamientos sobre las condiciones en que se realizan las concreciones de sus diversas propuestas: ¿es posible hacer surgir objetos estéticos en la relación con estas obras sin una mediación discursiva externa a la propia estructuración de la expresión artística? En ese nudo se encuentra buena parte del debate sobre la oscuridad de las obras artísticas contemporáneas y se justifican las diversas actividades profesionales de mediación sobre ellas.

Dicho esto, llegamos al punto en que podemos ensayar una perspectiva distinta al problema de la escritura periodística sobre las prácticas artísticas contemporáneas. Más allá de un posible asunto de ignorancia, existe un problema de origen: la incompatibilidad entre la apertura intrínseca a las expresiones artísticas y la perspectiva periodística que obliga a reducir en términos de lenguaje lo que por naturaleza permanece abierto. ¿En qué consiste, en ese sentido, un ejercicio informativo que se ocupe del arte contemporáneo? No se vislumbra otra vía que una que involucre la experiencia estética de quien escribe: el reconocimiento de un proceso donde el trabajo del periodista implica la realización de una concreción y la necesidad de identificar los momentos de potencialidad de las obras de arte: la comprensión de su estructuración.

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 una institución sobre las propuestas que aloja. La mirada del periodista existe y se convierte en una mediación entre las expresiones artísticas y sus espectadores. No reconocer esta circunstancia implica cancelar en el periodista toda posibilidad creativa en la construcción de una perspectiva. Lo llama a repetir la información que recibe.

La práctica periodística corriente en este ámbito (en otras fuentes de información este debate se ha trascendido) parece impedida para romper esta inercia. Parece responder todavía al canon que tiene como referente el periodismo moderno surgido entre mediados del siglo XIX y los albores del XX⁸. Es decir, una práctica periodística guiada por la búsqueda de la verdad, inquietud motivada por los ideales del positivismo. Por entonces, no se trataba ya del periodista que escribía desde una u otra trinchera con una clara postura ideológica sino un nuevo profesional comprometido con la verdad objetiva⁹. Quizá ahí radica el rechazo a la visibilidad del criterio del periodista en el texto; o la pretendida indiferencia, aunque sea inevitable¹⁰. Cuando se escribe de expresiones artísticas, parece entonces, el periodista sólo debe traer información, dejarla fluir, reportar. Pero, ¿esta limitación responde o permite responder a las necesidades informativas sobre este ámbito?

Este tipo de pretensión de objetividad¹¹ se opone a la naturaleza artística. La primera busca lo concreto mientras la otra se ocupa de la experiencia y la representación. Nada más subjetivo. El viejo canon periodístico es incompatible con la práctica artística. La exigencia de la precisión y univocidad de ese periodismo se opone a la apertura del arte, inasible. Ese cruce es el conflicto. Sin embargo, frente a esa problemática circunstancia, la posible salida parece una contradicción: el reconocimiento de la experiencia estética del

⁸ Cfr. Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México: 500 años de historia*, Edamex-Club Primera Plana Editorial, México, 2005. Sobre la asimilación del periodismo industrializado estadounidense véase especialmente el capítulo dedicado al porfiriato (pp. 229-262).

⁹ El problema de la objetividad-subjetividad, así como un replanteamiento del papel del profesional del periodismo en la actualidad ha sido revisado de manera precisa en Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*, UNAM-Miguel Ángel Porrúa, México, 2006. Véase especialmente: “Reflexiones sobre la actividad periodística” (pp. 11-26), “El pacto periodístico” (pp. 51-68) y “Periodismo de los hechos *versus* periodismo crítico” (pp. 165-182).

¹⁰ Explica Lourdes Romero: “La objetividad no se da en el hecho, sino en la reconstrucción producto de la labor del periodista. Aceptar la existencia del sujeto desde cuyo punto de vista se decide el qué y el cómo de lo que se va a tratar es condición indispensable para formular una concepción adecuada del periodismo”, *op. cit.*, p. 178.

¹¹ “A pesar de todo, la exigencia de objetividad sigue siendo uno de los elementos clave que sostiene el modelo liberal de la prensa y que debemos tener presentes para comprender su ideología”. *Ibidem*, p. 175.

periodista como primer paso hacia la construcción de enfoques creativos que permitan problematizar las propuestas artísticas desde los medios de comunicación, con los que guardan una relación histórica.

El problema periodístico es llevar al lenguaje doblemente articulado lo que no estaba construido de esa manera (y esto es ineludible para los medios técnicos de que se trate). El reportero, en la tarea de llevar de un lenguaje a otro las expresiones artísticas, se ve constreñido a caracterizar un objeto, jerarquizar un punto de vista. Presenta en segundo grado una expresión con la que tuvo un contacto de naturaleza estética. Entonces, si la función de un texto periodístico es informar, ¿cómo informar de algo que no tiene esa función?

Para replantear los alcances y capacidad de incidir en el ámbito que reporta (como hacen claramente otras fuentes de información), parece necesario replantear las estrategias de la práctica periodística que se ocupa del arte contemporáneo. Al asumir herramientas tomadas por el periodismo ante otros ámbitos informativos, sería posible trascender la incapacidad para dar cuenta de las complejas rutas del arte contemporáneo.

Romper inercias

Para transformar las dinámicas establecidas en el ámbito que nos ocupa, no se vislumbra otra vía que una que involucre la experiencia estética de quien escribe: el reconocimiento de un proceso donde el trabajo del periodista implique necesariamente la realización de una concreción y la identificación de los momentos de potencialidad de las obras de arte: la comprensión de su estructuración a través de la experiencia estética.

Debe reconocerse entonces la presencia y el papel de quien informa. Como señala Lourdes Romero en su texto citado: no es lo mismo el hecho que el relato del mismo y ocultar las leyes del relato y su naturaleza implica falsear la labor periodística¹². De manera que no asumir aspectos como la jerarquización y la posición desde la que se escribe es también una manera de falsear. El periodista goza de capacidades profesionales en la valoración de la información y, desde esa posición, tiene oportunidad de ensayar enfoques creativos. Pero no sólo eso: en estos casos, la valoración producto de este tipo de trabajo también tiene como origen la experiencia estética del periodista, su capacidad de hacer concretas las obras. Su formación trae consigo la posibilidad de partir hacia otro tipo de horizontes sobre un tema. Además, no sobra asumir, una vez superado este dilema, que sus trabajos pueden tener incidencia –y novedosa– en el campo de acción reportado.

Cuando se escribe periodismo sobre arte, difícilmente lo más interesante son los números y costos sino los contenidos: la reconstrucción de los mensajes presentados por los artistas y, como ganancia, la problematización a los que son sometidos para su presentación periodística. Mediante la manipulación lingüística de la realidad bruta, el periodista realiza operaciones semánticas¹³ que traen a cuenta obras artísticas pero, en tanto mediaciones, sus textos son en sí mismos nuevos dispositivos simbólicos. También en este ámbito su trabajo aporta a una construcción social de la realidad.

¿Debe entonces el periodista contentarse con redactar textos que den cuenta de inauguraciones –“hay tales piezas en tales técnicas”– y calendarios de exposiciones?, ¿reproducir improvisados discursos de inauguración de altos funcionarios y patrocinadores, escritos con fragmentos reciclados de programas de mano? ¿Qué papel puede tomar el

¹² *Ibidem*, p. 174.

¹³ Explica Romero al citar a José Luis Martínez Albertos, *Ibidem*, p. 19.

periodista? ¿Puede olvidarse de los posibles lectores de esos textos? Quizá podría pasar de los textos-cartelera a textos-contenido, donde se recuperara el sentido de la expresión artística en cuestión, donde se dimensione algún aspecto de ella o se le vincule con la realidad cotidiana del lector. Ensayar, buscar porqués, problematizar. Hacerlo implica necesariamente una ruptura que cruza el problema de la especialización. Evidentemente, en esta labor informativa también hay datos duros, cuantificables y verificables: inversiones, números de piezas. Sin embargo, la esencia del problema tiene que ver con el contenido, con artefactos que detonan significados. Así, resta encontrar su estructuración, problematizarlos en las vías pertinentes. La tarea de la investigación periodística exige un individuo con criterio y sentido común, así como formación académica que le permita insertar su propia práctica en un orden histórico y en los debates de su tiempo. El reportero de política debe conocer de procedimientos institucionales, legislaciones, historia sociopolítica y económica, así como de ciencia política para dimensionar la información con la que trabaja. Así, aunque no se refleje en epígrafes o notas al pie de página, el conocimiento de la teoría ayuda a articular miradas. Es una herramienta vital.

En ese sentido, el periodista que se ocupa de la práctica artística, en principio, podría tener en cuenta cómo la institución social del arte que conocemos nació paralelamente a la constitución de la vida pública (y, por lo tanto, con el nacimiento de la prensa y los medios de comunicación)¹⁴, por lo que es incongruente que no tenga el tratamiento adecuado ni un espacio significativo en los medios. Ese nuevo punto de partida debería tomar en cuenta, aun en términos generales, la genealogía histórica que permite las

¹⁴ Cfr Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós Estética, Barcelona, 2004. Véase especialmente “La apoteosis del arte” (pp. 257-306). También: Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981. Véase especialmente: “La transformación social de la estructura de la publicidad” (pp. 172-208).

condiciones de nuevos tipos de obras¹⁵, con la consecuente transformación de los valores canónicos (precisamente esos valores anticuados son los que permean la trivialización en los medios: artista genio, bohemio, atormentado, etcétera); así como la inserción de la propuestas artísticas en el espacio social, sus posibilidades de incidir en él y la comprensión de los mecanismos internos del mundo del arte.

La familiarización con el arte contemporáneo plantea grandes retos. Divulgar no puede, no debe, significar la trivialización. Un periodismo más activo reconoce su papel en una construcción colectiva de significados en torno al arte: la estructura de la obra se llena no sólo con la experiencia del espectador sino con las distintas mediaciones de sentido a las que se somete la obra en el circuito social donde se inserta. Es decir: no hay significaciones cerradas sino sumatorias coexistentes en el espacio público, el ámbito de la vida social donde se construye la opinión pública. No se trata de ejercer un protagonismo desde el periodismo, sino servir como herramienta de vinculación crítica. En función de su propia naturaleza, por ejemplo, los medios pierden la oportunidad de señalar el carácter endeble de algunas propuestas y acaban, en innumerables situaciones, por sumarse a la condición espectacular de aquellas.

¿Está el público capacitado para acceder a estas propuestas?, ¿por qué un editor puede tener la negligencia de negarlo? Precisamente si no lo está, ésta es la oportunidad de ofrecerle herramientas. Si bien no son ilegibles, las obras contemporáneas exigen a sus lectores cierto contexto, un tipo especial de sensibilidad o, al menos, una disposición particular. ¿Cuál es la tarea de quien no sólo las presenta al público sino que asume los retos del periodismo actual? Cuando se señala que los periodistas no sólo no abren los

¹⁵ Cfr. Gérard Genette, *La obra del arte I. Inmanencia y trascendencia*, Editorial Lumen, Barcelona, 1997.

debates que deberían sino que reducen los existentes a los términos más elementales, apremia la mirada de un periodista capaz de identificar los nudos políticos, desde luego, pero también con habilidades para poner en términos periodísticos algo que por su naturaleza se opone a ello. No todo vale la pena en arte: pero, ¿cómo dimensionarlo sin convertirlo en juicio? En el otro extremo: ¿por qué repetir los discursos oficiales? Emerge la necesidad de formar un tipo de sensibilidad y pasión en quien ejerce esta tarea de mediación, como ya sucede, por ejemplo, con los periodistas del ámbito deportivo y político.

Óscar Benassini, editor en *La Tempestad*, una de las revistas más visibles sobre la práctica artística en este país y que destaca por problematizar en cada número tópicos de la actualidad del mundo del arte, llama la atención sobre un aspecto en la formación de los periodistas: la comprensión de los lenguajes artísticos.

Hay ignorancia, para empezar. Cuando se hablaba hace décadas de arte en México no se hablaba de los lenguajes artísticos. No sé, o no se nota, pero nunca hubo una escuela de periodistas especializados en arte. Hay comentaristas. No estoy siendo malinchista, pero en la revista tú le pides una reseña a un periodista, no sé, belga, sobre teatro contemporáneo y te la va a hacer, y va a haber crítica. Y ese mismo te puede hacer una reseña de arte contemporáneo. Quizá porque en las escuelas de periodismo se les enseñó eso, más allá de cómo escribir bien una nota. Quizá es así. Es un fenómeno que yo he ido notando desde que cada vez tenemos más colaboradores de otros países. Decimos: “éste no es crítico, es un periodista que sabe lo que está viendo”. Es decir, no va a ir nada más a hablar de las implicaciones sociales, de cuánto gastó Conaculta; no va a eso, va a hablar del lenguaje de lo que está viendo.¹⁶

Se encamina la reflexión por un periodismo más interpretativo, el cual ya plantea la necesidad de un conocimiento añadido por parte del periodista: desde la capacidad de

¹⁶ Christian Gómez, *op. cit.*, p. 147.

aportar una elemental referencia que remita hacia otros contenidos, hasta un cuestionamiento frontal. Si en las diversas líneas de especialización en la investigación periodística se pretende que sus profesionales conozcan de leyes o de legislaciones relacionadas con los temas que aborda, ¿no resulta necesario que quien se aproxima a la práctica artística contemporánea conozca al menos algunas consideraciones elementales sobre estética, arte o sobre el estado actual de sus debates más aterrizados, de los perfiles de quienes juegan los distintos papeles en el circuito artístico?

La práctica de un periodismo sobre el arte contemporáneo debe entenderse entonces como una mediación. De manera que su propia naturaleza exija romper inercias burocráticas en el manejo de la información. Habría que formarse, hablar de lenguajes y reincorporar la investigación: hacer efectivas las cualidades y estrategias construidas en la cobertura de otras fuentes. Para la periodista cultural Angélica Abelleira, especializada en el tratamiento de artes visuales, el asunto vuelve sobre las condiciones en que se desarrolla la práctica:

Yo sí creo en la especialización, sí creo que si algo te genera placer e interrogaciones es más fácil que lo abordes con complejidad y riqueza. Los periodistas debemos estudiar más, todo el tiempo, obviamente ir a muchas exposiciones. Hubo un momento en que, reconozco, dejé de asistir porque ya no estaba en el diarismo y ahora sigo yendo, lo hago con muchísimo más placer que antes porque no tengo que escribir después de media hora de haber visto algo. Hacer treinta líneas sobre eso no te da tiempo de asimilar nada, pero tienes que hacerlo porque es la chamba, es parte del oficio y no está mal, pero siempre falta la lectura pausada, informada, no necesariamente para escribir (...) Ahí está la responsabilidad como periodista entre ser vocero de otros o ser tu propio vocero. Tienes toda la facultad de hacerlo cuando clarificas “mi lectura”, pero (debes) dejarlo claro y no sentarte en tu macho y decir “pues yo creo que es esto”, cuando tu papel como periodista no es ése. No creo en la objetividad, desde el momento en que escribes algo y le das cierta prioridad a la información, o jerarquía, ya hay un cerco. Objetividad no existe al cien por ciento, pero sí puedes dejar claro al lector cuál es tu punto de vista y cuál el del otro.¹⁷

¹⁷ *Ibidem*, p. 124.

Finalmente, Patricia Kolesnicov, editora de cultura del diario argentino Clarín, destaca el reto de hacer del periodismo en sí mismo una experiencia de cultura:

Pienso dos veces, veinte veces, qué poner en esa página [la cultural] (...) para muchos, en papel o por Internet, es la única experiencia cultural del día (...) y quiero que sea una experiencia de cultura en sentido estricto. (...) pienso que al terminar la nota, mi lector tiene que saber más que antes, haber disfrutado la lectura, haber ganado algo aunque no vaya a leer nunca ese libro. Un par de frases con las palabras bien puestas, una idea que no sea estereotipada (...) ¿Cuánta gente, cuántos de mis lectores van a ver muestras de arte? Me encantaría llevarles la exposición a la mesa del desayuno, pero no es posible hacerlo. Sí puedo mostrarles imágenes, contarles las ideas que sostienen esas imágenes. Si consigo que alguien mire, lea y mire otra vez, la nota es un éxito para mí. Lo que llamo una experiencia. (...) El periodismo cultural que quiero es una experiencia cultural, no el relato de esa experiencia. (...) Los periodistas culturales, por periodistas a secas, tenemos la obligación de ser antipáticos, desconfiados, tenemos la antipática obligación de pedir los números y cuestionar las listas de los premiados (...). Ningún gobierno quiere eso y eso no te hace la vida más fácil, pero eso es periodismo (...) Quiero usar el periodismo cultural para hacer ciudadanos críticos. Tengo más o menos los medios de siempre: honestidad intelectual en la elección de contenidos, independencia respecto de los productores, la mejor formación posible. Tengo, la mayoría de los días, 3500, 4000 caracteres.¹⁸

Existe una inercia institucional portentosa en la difusión de la información que hace de los ejemplos planteados por Kolesnicov atípicos. Sin exagerar, podríamos considerarlos formas de disidencia. Presento uno: a finales de 2011, el escultor autodidacta Rivelino sorprendió a los habitantes de la Ciudad de México con su proyecto *Raíces*, que sugería la unión de edificios históricos a partir, literalmente, de “raíces” de un material plástico. Con ello, “evidenciaba” las raíces de la historia que unían estos espacios. Para la realización del proyecto, consiguió la vinculación de diferentes entidades culturales de distintos órdenes de gobierno, así como universidades y la iniciativa privada. Pese a su hazaña conciliatoria, la

¹⁸ Patricia Kolesnicov, “El periodismo cultural que quiero”, Blog Debate-Red Cultural FNPI, 15 de septiembre de 2011. Dirección URL: <http://reddeperiodismocultural.fnpi.org/el-periodismo-cultural-que-quiero-por-patricia-kolesnicov-editora-de-cultura-de-clarin-argentina>. [Consulta: 15 de septiembre de 2011].

recepción de su propuesta fue negativa. Entre los artistas, fueron señaladas las ejecuciones desafortunadas de las piezas y sobre todo el carácter endeble del sustento conceptual, pero en los medios se reprodujo la información difundida por las instituciones convocantes sin cuestionamientos. ¿Podría dudarse de una propuesta que suscriben tantas instituciones? Parecía que no, pero la periodista Sonia Sierra realizó un pequeño desplazamiento: ¿y si en lugar de reproducir las declaraciones de Rivelino y las instituciones convocantes para informar al público reunía las impresiones de algunos especialistas? O más francamente: ¿y si en lugar de reproducir una versión oficial sobre algo que sucede en el espacio público con el respaldo de las instituciones públicas ofrecía herramientas para evaluar una expresión para muchos insatisfactoria? En su trabajo, Sierra informaba, sí, sobre un mismo tema, pero cambiaba las fuentes. La construcción responde a la inquietud de una periodista. ¿Es verdad que no tiene una postura? ¿No la asume con su jerarquización, con la elección de sus fuentes? En el pequeño texto “Rivelino, ¿Arte o relaciones públicas?”¹⁹, un reportaje breve, pone en evidencia las posturas encontradas sobre la propuesta. Con las preguntas adecuadas, reúne los testimonios del público “de a pie”, críticos de arte, curadores, el galerista que promueve al artista, un funcionario universitario, así como el propio artista, y dimensiona la propuesta en términos políticos y artísticos. En un párrafo sumario, por ejemplo, explica:

Las instituciones argumentan que no destinaron un peso a *Raíces*. Rivelino dice que el proyecto tuvo un costo de 8 millones de pesos pagados por empresas privadas, coleccionistas y su estudio. Lo que sí han hecho las instituciones es promover, difundir, convocar a conferencias y acompañarlo en la inauguración (lo hizo Marcelo Ebrard), y de esa forma avalar su obra.²⁰

Cruza posturas de esta forma:

¹⁹ Sonia Sierra, “Rivelino, ¿Arte o relaciones públicas?”, *El Universal*, 26 de enero de 2012. URL: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/67635.html>. [Consulta: 26 de enero de 2012].

²⁰ *Idem*.

En la calle hay opiniones divididas: al ver las raíces puestas en Corpus Christie, Ana dijo: “En el terreno de lo horrible, están mejor las de Acoxpa” (se refiere a las polémicas figuras de Enrique Walbey que fueron retiradas). En cambio, Nieves González, en Bellas Artes, dijo: “Me parece interesante nuestra raíz, volverla a profundizar, sacar de todo lo que antiguamente teníamos”.

Y de ésta:

Como en la Estela de Luz, hay un discurso efectista, señala (Ana Elena)Mallet. “¿Qué tiene que ver con nuestras raíces? Esos discursos oficialistas y efectistas, con un nacionalismo trasnochado, que en lugar de la estética y la calidad plásticas apelan al sentimentalismo, son lo que un artista no debe hacer”.

Avelina Lésper, crítica de arte, comentó: “Dice Raushenberg que el material no puede equivocarse, el que se equivoca es el artista. Rivelino se equivocó con el material, la obra está mal terminada y mal realizada porque los materiales son un error, son burdos; no logran plasmar la simbología que pretende”.

Si la postura de Sierra (resultado también de su experiencia estética) es adversa al planteamiento de Rivelino, no se aprovecha de su condición de ventaja como emisora de un discurso desde un medio. Precisamente, también el artista es consultado pero sus dichos no son concluyentes para el trabajo informativo. Por otra parte, podría rastrearse una crítica en la selección de las fuentes, una textura que sólo podría comprenderse mediante una familiarización con el entorno, pero ya la pluralidad de la propuesta enriquece su enfoque. Lo notable es que un texto de apenas unos 7 mil caracteres trascendió un centenar de notas informativas que repitieron la información de Rivelino sin cuestionamiento posible.

Cuando al inicio de este texto nos preguntamos sobre la posibilidad de formar un tipo especial de sensibilidad y profesionalización de quien ejerce la tarea de informar sobre arte en el diarismo, pensamos en la capacidad de dimensionar las inquietudes de la práctica artística actual ante todos los públicos posibles y no sólo los especializados. Pensamos en llamar la atención sobre la necesidad de replicar el tipo de cuestionamiento que el

periodismo realiza ante otras fuentes de información, incluso ante otros temas del periodismo cultural, pero no cuando se trata de artes visuales. Preguntamos: ¿por qué esta excepción?, ¿se trata acaso de un pasmo que impide cuestionar algo que no se entiende? Pensar en un tipo de sensibilidad como la que existe en los periodistas de otras fuentes no puede reducirse a fórmulas: en todo caso, podría llamarse a la formación en teoría, a la vinculación con el ámbito del que se busca informar, pero sobre todo con una búsqueda de información que vaya al menos un paso más allá de lo evidente; con la presentación de contexto y, al menos, un poco de arrojo para indagar otros ángulos en la información. Menos repetir, menos hacer juego a la espectacularidad o las instituciones. Hay ahí una suerte de disidencia.

Sería una injusticia afirmar que no existen propuestas de este tipo: contenidos creativos que se imponen a las condiciones dadas para su desarrollo por un canon no confesado o una estructuración burocrática de la difusión de la información, pero es vital evidenciar la manera en que este tipo de textos pueden asumir su capacidad de contar ideas, problematizar contenidos, identificar y sumarse a los debates de su época; ser útiles al lector, no reducir conceptos a estereotipos con el pretexto de la premura y el desconocimiento que resulta de ésta. Quizá podríamos comenzar por generar trabajos sustentados en cuestionamientos e investigación; textos capaces de soslayar el olvido garantizado para miles de notas cuya meta es repetir “minuto x minuto” declaraciones de funcionarios. El asunto está claro: se buscan disidentes.