



## Los procesos de creación contemporánea como referentes socioculturales

Contemporary creation processes as sociocultural referents

**RAQUEL SERRANO-TAFALLA**

Universidad de Sevilla (España)

[raquelserranotafalla@outlook.es](mailto:raquelserranotafalla@outlook.es)

**MARÍA DEL MAR BERNAL-PÉREZ**

Universidad de Sevilla (España)

[mmarbernal@us.es](mailto:mmarbernal@us.es)

Recibido: 14 de mayo de 2021

Aceptado: 18 de julio de 2021

### RESUMEN:

Este artículo plantea una reflexión sobre el proceso de creación contemporánea como factor de conexión entre el arte y la sociedad. Desde el siglo XX, tras los acontecimientos históricos, sociales y económicos en el contexto de las vanguardias, los creadores han realizado un progresivo énfasis en la importancia de acercar al público su metodología de trabajo. A partir de esta consideración inicial, se plantea como objetivo, la revisión crítica de las distintas facetas socioculturales del arte contemporáneo.

**PALABRAS CLAVE:** Arte contemporáneo, Sociedad, Comunicación, Proceso creativo, Experimentación.

### ABSTRACT:

This article suggests a reflection on the contemporary creation process as a connecting factor between art and society. Since the 20th century, after the historical, social and economic events in the context of the avant-garde, the creators have made a progressive emphasis on the importance of bringing their work methodology to the public. Based on this initial consideration, the objective is to critically review the different sociocultural aspects of contemporary art.

**KEYWORDS:** Contemporary art, Society, Communication, Creative process, Experimentation.

## 1. Introducción

El término *contemporáneo* ha sido usado como adjetivo del arte desde comienzos del siglo XX, y aun teniendo en cuenta su significado “relativo al tiempo o época actual”, su función parece quedar evidente sólo para profesionales especializados. Si atendemos a su inicio, encontramos grandes influencias que hacen de las tendencias actuales retos en continua renovación, mostrando procesos creativos con un gran potencial didáctico para la sociedad (Arregui, 2006).

Tras los acontecimientos históricos, sociales y económicos en el contexto de las vanguardias del siglo XX, surgieron una serie de propuestas artísticas no objetuales de carácter social y educativo. Durante los años 60 y 70 los artistas se opusieron al arte comercial con el principal objetivo de intentar involucrar al público fomentando su participación en la actividad artística. A partir de este momento el artista pierde el carácter formal y estético del arte moderno y empieza a desarrollar sus contenidos centrándose en la comunicación, moviéndose libremente entre diferentes disciplinas y utilizando varios medios para sus creaciones artísticas.

El artista ha elegido asumir nuevas funciones más próximas al mediador que al creador y se ha encargado de anunciar propuestas de entorno no concluyentes, abiertas. En cuanto al espectador, ha sido llamado a intervenir en el proceso de creación estética de una manera totalmente nueva. (Popper, 1989, p. 11)

La frase utilizada por Gablik “renunciar al arte para pertenecer al mundo o renunciar al mundo para pertenecer al arte” (1987, p. 26) define una posición contemporánea del artista y su relación con la sociedad que nos lleva a pensar en un problema de carácter mundial en el arte actual: la falta de diálogo entre el arte y la sociedad.

## 2. Nuevos paradigmas socioculturales del arte

Para poder entender las facetas socioculturales del arte contemporáneo debemos mencionar una serie de artistas que tuvieron la necesidad de romper con las técnicas tradicionales y experimentar con nuevos recursos expresivos y comunicativos. Este acontecimiento marcó por completo lo que hoy conocemos como prácticas contemporáneas. Nos servirá como ejemplo Joseph Beuys, quien hizo uso del arte como una herramienta para la cohesión de la política, la sociedad y la educación<sup>1</sup>, realizando grandes aportaciones en los años 60. De hecho, él mismo reconoció que su camino como artista partía de su capacidad para comunicar a través de la palabra (López, 1995, p.375), porque de lo que se trata es de beber de fuentes del lenguaje, un lenguaje que Beuys asoció más tarde a la escultura puesto que era la encargada de dar forma a sus ideas. Díaz-Obregón afirma que “el arte se contamina de otras disciplinas y se acerca al sentir de la gente llana” (2003, p.138) cuando nos habla sobre la democratización de su práctica artística, haciéndola extensible a todos los individuos, relacionando la naturaleza de la existencia del individuo con la creación artística. De esta manera se empieza a concebir la conexión entre arte y vida (Díaz-Obregón, 2003). El artista concebía el arte como un agente transformador. La edu-

<sup>1</sup> El artista Joseph Beuys trabajó de una manera activa e indistinta en todos estos terrenos destacando la importancia y la responsabilidad de todos los individuos en la participación activa. Para más información sobre la relación entre política, economía, sociedad y educación, ver Bodemman-Ritter, C. (1975). Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Madrid: Visor ediciones.

cación se alza, por consiguiente, como eslabón para evolucionar, y el arte como su modelo y principio fundamental.

En 1961 surge el movimiento artístico *Fluxus*, todo un ejemplo de reivindicación y reflexión crítica ante lo establecido. Realizó una transformación radical de todo lo no artístico mostrando su esencia dadaísta antiartística, considerándose un arte de acción centrado en el acontecimiento. Su principal objetivo no era estético, sino social, con ciertas connotaciones políticas. Fluxus sacudió el mundo del arte con sus radicales propuestas, como la acción de destruir un piano, realizada por primera vez en un museo, en la que intervinieron los artistas Wolf Vostell, Benjamin Patterson, George Maciunas, Dick Higgins y Emmett Williams desentrañando la partitura de Philip Corner, *Piano* (1962).

Las nuevas experiencias provocadas por la obra no son reguladas exclusivamente por las propias relaciones de la misma obra. Esta remite a la realidad exterior ambiental, a una auténtica realidad de percepción. La obra empieza a insinuar un mero carácter instrumental que sirve para activar al espectador. (Marchán, 1988, p. 105)

La culminación de la estética procesual llegó con las aportaciones del arte conceptual. Se buscaba reforzar la idea, el proyecto mental, el diseño preconcebido y no la materialización final. Se “interesa por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte” (Marchán, 1988, pp. 249-252) y sobre todo por generar reflexión por parte del receptor. Nos encontramos entonces ante un desplazamiento del interés estético del objeto al acontecimiento, de la representación a la presentación, de la pieza realizada al proceso de creación, del volumen contemplado al espacio experimentado. En consecuencia, se modifica la relación aurática<sup>2</sup> (anterior) entre obra y receptor en la que esta resultaba de alguna manera inaccesible o lejana.



**Figura 1.** Alfredo Jaar, *Estudios sobre la Felicidad*. Intervención pública, 1981.

<sup>2</sup> A partir del concepto de aurea de Walter Benjamin, lo aurático se refiere a “la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Benjamin, 2004, p. 40). Esta lejanía apela a lo inaccesible.

Este acontecimiento es, según la mayoría de los teóricos del arte en la actualidad, el que da paso a las prácticas artísticas contemporáneas (Costa, 2007). La búsqueda de la interacción con otros campos como la literatura, el baile, la música y el teatro; tanto como la repercusión social, ecológica, intelectual, cultural y educativa del arte conceptual siguen latentes y se ven reflejadas en el arte actual. Ana María Pérez Rubio concluye en que la conformación de estos nuevos paradigmas -culturales y estéticos- da origen a un conjunto de prácticas artísticas que se asientan en el reconocimiento de la función social del arte, el compromiso con la ciudadanía, un cambio del espectador en el proceso creativo o la intervención en el espacio público (2013, p. 192) (Fig. 1).

El arte contemporáneo se considera como una experiencia interdisciplinar, que puede reunir saberes provenientes de otros campos del conocimiento. Si lo analizamos como fenómeno social nos encontramos con una serie de múltiples facetas tanto estéticas como antropológicas, políticas, turísticas o educativas. “El papel del arte en la sociedad, así como su repercusión en los individuos no se desarrolla de manera homogénea, sino que afecta en muy diversos grados al quehacer diario” (Arregui, 2006, p. 7). En un momento en el que el aprendizaje y el pensamiento crítico, *critical thinking*, están de actualidad, el arte contemporáneo tiene un papel fundamental.

### 3. Los procesos de creación artística contemporánea

Si atendemos a la evolución del arte anteriormente expuesta, el proceso artístico quedaría aparentemente invertido. La importancia queda principalmente en la idea, en el pensamiento y en el proceso en lugar de sólo la obra física (objeto). Sin embargo, la sociedad se resiste a considerar el arte contemporáneo como un campo para el conocimiento y la investigación, ya que en muchos casos resulta ser una práctica indefinida, en un estado de fluctuación permanente. Como afirma Díaz Cuyás (2010):

No resulta evidente, en absoluto, que la función o finalidad del arte haya sido nunca ni sea en la actualidad la de investigar: es decir, tal y como se entiende en el medio académico, la de contribuir a un conocimiento razonable del mundo.

Sin embargo, si nos acercamos a los artistas más actuales podemos observar que hacen las veces de etnógrafos, sociólogos, diseñadores de productos o diseñadores sociales (Steyerl, 2010). Los artistas contemporáneos reflexionan acerca de las alteraciones experimentadas por la sociedad, dando cabida a la interdisciplinariedad e hibridación de conocimientos y medios, en un revisionista proceso de reactualización (Hernández y Martín Prada, 1998, p.58). Así es como queda recogido en el volumen de Juan Martín Prada: *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (2012), esta *hipermediación* generalizada a la que nos han conducido las nuevas tecnologías transforma la manera de concebir la práctica. El objeto monumental desaparece para dar paso a la comprensión de un espacio receptivo, “de interacción comunicativo y debate abierto” (p.11).

Las obras de arte contemporáneo son vehículos de comunicación entre el artista y el público y deben funcionar como un corredor por el cual circula la información. Hoy en día la obra en sí misma carece apenas de potencial didáctico y lo encontraremos entonces en el proceso de investigación que llevan a cabo los artistas para la materialización de sus ideas. Dicho de otro modo, la idea o el concepto de la obra podría interesar y acercar al espectador gracias a entendimientos y convenciones compartidos a raíz de conocer su metodología de trabajo (Camnitzer, 2016).

Estos procesos se nutren de diversos campos del conocimiento para desarrollar sus conceptos y realizan prácticas experimentales que podrían ser herramientas útiles para la sociedad actual. Como concluirán Luis Camnitzer y María Acaso, recogido en el título del libro escrito por Andrea De Pacual y David Lanau (2018): *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)*.

El artista Antoni Muntadas se interesa por hacer visible aquello que usualmente no se ve o no se cuenta: el proceso, el método, la investigación y el relato personal de quien crea o produce. Poner el acento en la metodología es destacar valores de lo artístico que muchas veces quedan solapados por la admiración ante la obra, haciendo visibles y patentes la ideación, la búsqueda, el proceso. Algunas de las cuestiones básicas que se plantea constantemente en la producción de su obra son: *Who?, What?, Why?, How?, Where?, When?, For Who?, How Much?* Además, Muntadas activa sus proyectos mediante la implicación del receptor pidiéndole el compromiso de la participación (Gascó, 2015, p.8). La forma con la que se dirige en sus obras al público sugiere que su función social, desde la perspectiva de artista, es la de educar al público, hacerle ver los engranajes que permanecen ocultos, situarle en el 'entre'. El artista piensa que se deben explorar diversas disciplinas para la elaboración de un proyecto y que cada creador necesita de una estructura y una metodología de trabajo diferente. Por lo que su trabajo es un compartir unos procesos de conocimiento, como un taller.

No rehúyo la idea de 'educación', pero concibo mis obras como situaciones que invitan a reflexionar. Es una posición más próxima a que cada uno se cree su manera de pensar las cosas. Por eso mis clases no pretenden ser otra cosa que una invitación a crear una metodología de proyecto, siendo consciente de cada fase o decisión. (Muntadas, 2013, p.340)

En sus *workshops* propone una manera de trabajar en la que los diferentes conocimientos y etapas del trabajo se descubren e intentan comprender espacios, sitios, lugares y construcciones. Encontrar situaciones y elementos que ayudan a conocer un contexto a partir del cual poder plantear un proyecto (obra) específico. Todo este proceso denominado *La Metodología del Proyecto* incluye diferentes fases que resultan necesarias para definir una propuesta alzando interrogantes que elaborarán una obra. Un claro ejemplo es el simposio *¿Espacio público? Perdido y encontrado*, celebrado en su honor. La pregunta planteada por el simposio fue: *¿Qué papel podrían jugar los artistas y arquitectos en estas luchas?* Al reunir a artistas, arquitectos, planificadores y teóricos en un evento y exposición de dos días, el simposio exploró cómo las metodologías creativas pueden producir nuevos conocimientos y generar un cambio social (Fig. 2).

Muchos artistas coincidirán con Muntadas y desarrollarán su obra con el fin de investigar y aprender para comunicar y enseñar. Luis Camnitzer sostiene que el arte no está allí para producir objetos. El arte es un campo que pertenece al conocimiento, donde se formulan objetivos, hipótesis o problemas. Es un lugar en donde uno puede especular sobre temas y relaciones que no caben en otras ramas del conocimiento. Es importante porque de una u otra manera la obra de arte trata de resolver o reflexionar en torno a un problema propuesto por el artista. No importa si el proceso comenzó con la formulación o si la pieza fue creada primero para luego tener un problema atribuido. En todo caso, esto no importa, el orden de aparición no es relevante (Camnitzer, 2016, p.15). Sin embargo, autores como Carmen González en su estudio sobre la metodología del proceso creativo, considera que para el científico y el artista el objetivo es el fin, la obtención de un resultado que parte de una suposición, pero que para el primero pasa por su verificación mediante la aplicación de una determinada metodología, mientras que, para el se-

gundo, pasa por la aplicación de unas estrategias supeditadas a unas presuposiciones conceptuales que deben definirse previamente (2018, p. 66).



**Figura 2.** Antoni Muntadas, *¿Espacio público? Exposición de objetos perdidos*, Vista de la instalación en MIT Media Lab Complex, 2014.

### 3.1 La metodología del proyecto

Cuando nos adentramos en el mundo del arte contemporáneo descubrimos infinitas formas de trabajar, los artistas siguen diversas metodologías para realizar sus proyectos (Camnitzer, 2016). La palabra proyecto alude a la representación futura de una idea artística. El término se refiere al conjunto de actividades concretas que se llevarán a cabo y que finalizarán en la resolución de la misma. Aunque resulta interesante que en la mayoría de los casos, el proceso nunca termina, siempre queda abierto. Lo que se realiza desaparece y lo que no se logra realizar sigue siendo materia de reflexión. Como propone la artista Eulalia Valldosera: “Cuadernos: anotar lo que no se realiza” (2009). Se trata de una actividad que no tiene un método fijo y que puede generarse a partir de distintos puntos de partida. Así, algunas veces una idea desemboca en una imagen de manera directa y otras veces la imagen, a la que se llega por distintos motivos de forma inconsciente, desarrolla todo un discurso alrededor o incluso pueden surgir nuevas ideas durante el proceso de otra obra. El proceso que siguen los artistas actuales no constituye una forma lineal, más bien circular y en zigzag donde las fases se retroalimentan continuamente (Figura 3).



**Figura 3.** Esquema del proceso de creación artística contemporánea. Elaboración propia.

La creación artística contemporánea introduce momentos para aprender de manera autónoma y significativa. Los artistas siguen un proceso de investigación teórica donde se nutren de diversos campos del conocimiento y meditación constante, una metodología híbrida y transdisciplinar. Esta metodología lleva implícitos conceptos como creatividad, improvisación o fracaso. Resultando en un procedimiento que consta de una parte muy intelectual y otra muy creativa en el sentido en que los artistas van cambiando, improvisando y generando ideas nuevas continuamente.

Los artistas contemporáneos abandonan las convenciones estilísticas para refrescar la elocuencia expresiva de sus medios... trastocan la tradición, no para ignorarla sino para indagar una vez más en el núcleo más profundo del sentimiento y el pensamiento humanos. (Arnheim, citado por Pérez, 2011, p. 119)

Hoy día, los modos de expresar, de interpretar y entender el proceso creativo no se encuentran arraigados a una disciplina o técnica específica aislada de las demás como solía ocurrir anteriormente, sino que, se interrelacionan propiciando el enriquecimiento, ampliando los horizontes creativos no sólo de los artistas, sino también de la sociedad en todas las etapas de la educación (Barbosa, 2009, p. 217). Por lo que se requiere una mayor dedicación al análisis de la idea para facilitar la búsqueda del material que mejor encaje con la misma. En el proceso de materialización de la obra contemporánea, el artista debe ajustar su morfología a los planteamientos conceptuales previamente fijados para llevar a cabo los objetivos. Estos materiales deben ser adecuados al objetivo perseguido. En este sentido, la idea debe ser lo suficientemente clara, sin cargarla demasiado de significados para evitar su confusión y que el artista se pierda en la formulación de la misma ya que también afectaría a la forma en que el público la recibe (González, 2018, p. 68).

El estudio del artista es el laboratorio en el que se generan los hallazgos y los fracasos, generadores ambos de conocimiento. El lugar de experimentación. Se trata de un proceso donde el azar, tal y como plantea André Breton, es sometido a la ‘objetivación’<sup>3</sup>. El artista ha de tener siempre en cuenta la naturaleza de la obra y nunca desviarse del objetivo de la idea principal. Cada contexto implica unas connotaciones específicas (González, 2018, p. 68), por lo que en muchos casos, el estudio puede ser incluso sustituido, por el espacio de exposición, el contexto en que se exhibirá la obra. Como hará Juan Carlos Bracho (1970) en muchas de las obras gráficas que realiza en las paredes de museos o galerías. La mayor parte de sus proyectos son una amplia reflexión sobre el error.

Los artistas contemporáneos definen sus creaciones como un arte que tiene su punto de partida en el germen de las ideas y que se desarrollan a fuego lento en un tiempo y espacio sujetos a mil y un condicionantes, o lo que es lo mismo, a la vida misma. El error y el fracaso forman parte de todo proceso vital y creativo y cuando fallas, es necesario reflexionar sobre la experiencia.

## Conclusiones

Las prácticas artísticas contemporáneas se caracterizan por una hibridación de técnicas, lenguajes y directrices conceptuales que reafirman su utilidad como medio comunicativo y de conocimiento. El arte contemporáneo ha evolucionado hacia una definición compleja y más impredecible, en el que hace falta un conocimiento híbrido y transversal en campos dispares.

Los artistas se han visto obligados a tomar en cuenta otros sistemas de conocimiento, revisando sus propios estándares de eficiencia y eficacia, convirtiéndose en un modelo donde el espectador resulta necesario para la activación de la obra. Teniendo en cuenta el distanciamiento existente entre la sociedad y el arte contemporáneo, encontramos los procesos creativos como posibles herramientas capaces de acortar las distancias (o crear conexiones) entre la cultura y la sociedad.

La metodología de creación actual propone una manera de trabajar en la que los diferentes conocimientos y disciplinas artísticas ayudan a analizar el contexto a partir del cual plantear un proyecto. Todo parte de un proceso que incluye una serie de etapas que, aunque no están definidas ni ordenadas, son necesarias para poder definir la propuesta, levantando preguntas no sólo al artista sino también al espectador.

## Referencias

- Arregui, R. (2006). *La enseñanza del arte contemporáneo a través del dibujo en Educación Secundaria Obligatoria*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- Barbosa Berra de Souza, B. (2009). Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas. *Educatio Siglo XXI*, 27(1), 217-230. Recuperado en 9 abril 2020, de: <https://revistas.um.es/educatio/article/view/71151>

<sup>3</sup> Breton describe el azar objetivo como la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Se trata, pues, de coincidencias o casualidades, pero cargadas de un valor emocional que las vuelve significativas.



- Camnitzer, L. (2016). *El arte como forma de conocimiento*. Texto de la conferencia llevada a cabo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Recuperado en 10 abril 2020, de: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12525/CONFERENCIA%20CAMNITZER.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Costa, T. (2007). *Tendencias en arte contemporáneo desde 1970*. Institut de Formació Contínua - IL3, Universitat de Barcelona.
- Díaz, J. (2010). *Mostrar y demostrar: arte e investigación*. Texto presentado en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico. Vitoria-Gasteiz: Montehermoso.
- Díaz, R. (2003). *Arte contemporáneo y educación artística: los valores potencialmente educativos de la instalación*. (Tesis doctoral inédita). Universidad complutense de Madrid.
- Fernández, M. (2013). El diagnóstico de los procesos de aprendizaje en la Enseñanza Secundaria. *Revista de Claseshistoria*, 394, 1-11.
- Gablik, S. (1987). *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Herman Blume.
- Gascó, M. (2015). *Antoni muntadas. Espacio público. El arte como instrumento de comunicación*. (Tesis doctoral). Universidad Miguel Hernández, Alicante.
- González, C. (2018). Hacia una metodología del proceso creativo y su validación en el ámbito de investigación académico. *ANIAV, revista de investigación en artes visuales*, 2, 59-69. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2018.9119>
- López, M. (1995). "Joseph Beuys: el arte como creencia y salvación". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del arte, 8, 375.
- Marchán, S. (1988). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Tres cantos (Madrid): Akal.
- Pérez, A. (2013). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, (20), 191-210. Recuperado en 6 mayo 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188252X2013000200009&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188252X2013000200009&lng=es&tlng=es).
- Pérez, C. (2011). *Lo que enseña el arte. La percepción estética en Arnheim*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal.
- Steyerl, H. (2010). *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. Recuperado en 6 enero 2017, de: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- Valldosera, E. (2009). *El ombligo del mundo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.