

- ES** Repercusiones del giro lingüístico en la subjetividad y participación: ejemplo en las vanguardias artísticas y la narrativa transmedia
- EN** Repercussions of the linguistic turn on subjectivity and participation: example from the artistic avant-garde and transmedia narrative
- ITA** Ripercussioni della svolta linguistica sulla soggettività e la partecipazione: esempio nelle avanguardie artistiche e nella narrativa transmediale
- FRA** Répercussions du tournant linguistique sur la subjectivité et la participation : exemple dans les avant-gardes artistiques et la narrative transmédia
- POR** Repercussões da virada linguística na subjetividade e participação: exemplo nas vanguardas artísticas e na narrativa transmídia

Javiera Cádiz Pinares

Repercusiones del giro lingüístico en la subjetividad y participación: ejemplo en las vanguardias artísticas y la narrativa transmedia

Recibido: 27/8/2024; Aceptado: 14/05/2025; Publicado en línea: 30/06/2025
<https://doi.org/10.15446/actio.v9n1.122785>



**JAVIERA
CÁDIZ PINARES**

Universidad Viña del Mar.
Pontificia Universidad Católica
de Valparaíso.

Correo electrónico:
cadiz.javiera@gmail.com

 0009-0004-0357-201X

RESUMEN (ES)

Este estudio examina cómo el giro lingüístico afectó la realidad y los movimientos artísticos en América y su posterior contrapunto con las nuevas formas de comunicación social. Se destaca la importancia de la subjetividad en la construcción del conocimiento y se analiza su influencia en las disciplinas del conocimiento organizado, explorando particularmente la situación en la historia del arte y las comunicaciones a través de la narrativa transmedia. Es así como, en el presente escrito, se espera analizar cómo influyó el giro lingüístico en el arte en los años 60 y 70 en América, dar cuenta del impacto de este acontecimiento en las vanguardias artísticas y cómo esto, a su vez, sirve para dar cuenta de procesos contemporáneos tales como la cultura de la convergencia y la creación de contenidos y comunidades. **PALABRAS CLAVE:** giro lingüístico, disciplinas organizadas de conocimiento, vanguardias, narrativa transmedia.

ABSTRACT (ENG)

This study examines how the linguistic turn affected the perception of reality and artistic movements in America and its subsequent counterpoint with new forms of social communication. It highlights the importance of subjectivity in the construction of knowledge and analyzes its influence on the disciplines of organized knowledge, exploring in particular the situation in art history and communications through transmedia narrative. Thus, this paper aims to analyze how the linguistic turn influenced art in the 1960s and 1970s in America, to account for the impact of this event on the artistic avant-garde, and how this, in turn, serves to account for contemporary processes such as the culture of convergence and the creation of content and communities.

KEYWORDS: linguistic turn, organized disciplines of knowledge, avant-garde movements, transmedia narrative.

RIASSUNTI (ITA)

Questo studio esamina come la svolta linguistica abbia influenzato la realtà e i movimenti artistici in America e il suo successivo contrappunto con le nuove forme di comunicazione sociale. Si sottolinea l'importanza della soggettività nella costruzione della conoscenza e se ne analizza l'influenza nelle discipline della conoscenza organizzata, esplorando in particolare la situazione nella storia dell'arte e delle comunicazioni attraverso la narrativa transmediale. In questo scritto si intende quindi analizzare come la svolta linguistica abbia influenzato l'arte negli anni '60 e '70 in America, rendere conto dell'impatto di questo evento sulle avanguardie artistiche e come questo, a sua volta, serva a rendere conto di processi contemporanei come la cultura della convergenza e la creazione di contenuti e comunità. **PAROLE CHIAVE:** svolta linguistica, discipline organizzate della conoscenza, avanguardie, narrativa transmediale.

RÉSUMÉ (FRA)

Cette étude examine comment le tournant linguistique a affecté la perception de la réalité et les mouvements artistiques en Amérique, puis son contrepoint avec les nouvelles formes de communication sociale. Elle souligne l'importance de la subjectivité dans la construction du savoir et analyse son influence dans les disciplines du savoir organisé, en explorant particulièrement la situation dans l'histoire de l'art et les communications à travers la narrative transmédia. Ainsi, dans le présent article, nous espérons analyser comment le tournant linguistique a influencé l'art dans les années 60 et 70 en Amérique, rendre compte de l'impact de cet événement sur les avant-gardes artistiques et comment cela permet à son tour de rendre compte de processus contemporains tels que la culture de la convergence et la création de contenus et de communautés.

MOTS-CLÉS : tournant linguistique, disciplines organisées du savoir, avant-gardes, narrative transmédia.

RESUMO (POR)

Este estudo examina como a virada linguística afetou a percepção da realidade e os movimentos artísticos na América e seu posterior contraponto com as novas formas de comunicação social. Destaca-se a importância da subjetividade na construção do conhecimento e analisa-se sua influência nas disciplinas do conhecimento organizado, explorando particularmente a situação na história da arte e das comunicações por meio da narrativa transmídia. Assim, neste artigo, espera-se analisar como a virada linguística influenciou a arte nos anos 60 e 70 na América, dar conta do impacto desse acontecimento nas vanguardas artísticas e como isso, por sua vez, serve para dar conta de processos contemporâneos, como a cultura da convergência e a criação de conteúdos e comunidades.

PALAVRAS-CHAVE: *virada linguística, disciplinas organizadas do conhecimento, vanguardas, narrativa transmídia.*

«Los hermosos días de este positivismo, ya terminaron»

M. de Certeau

INTRODUCCIÓN

El cambio de paradigma que implicó el giro lingüístico marcó el fin de la visión de la realidad como una verdad objetiva, reconociendo la subjetividad como eje central en la construcción del conocimiento. Este artículo analiza la diferencia en el concepto de subjetividad en disciplinas organizadas del conocimiento como la antropología, los estudios culturales, la sociología y estética, y cómo esta influye, a su vez, en la creación y uso de la narrativa transmedia como una forma de comunicación y diálogo en un contexto cada vez más globalizado y cambiante.

A partir de esta transformación, se revisa el impacto del giro lingüístico en la historia del arte americano durante los años sesenta y setenta y se destaca su influencia en los sistemas de comunicación actuales, especialmente en el contexto de las culturas de la convergencia. En este marco, se presentan los movimientos Fluxus en Estados Unidos, con George Maciunas como figura central, y el movimiento neoconcreto en Brasil, liderado por Lygia Clark. Ambos movimientos reflejan una apertura hacia prácticas artísticas que privilegian la participación del espectador, el proceso por sobre el objeto y la experiencia como forma de conocimiento.

En el caso de Chile, se analiza la *performance* a través del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), y en Argentina, la instalación con Marta Minujín, ganadora del Premio Nacional Di Tella. Estas experiencias dan cuenta de un tránsito hacia formas artísticas que problematizan la autoría, la temporalidad y la materialidad, incorporando dimensiones sociales y políticas desde una perspectiva subjetiva.

El cruce entre arte y comunicación se complejiza con la aparición de la narrativa transmedia, entendida como una forma de expansión del relato a través de múltiples

plataformas y lenguajes. Las ideas de Henry Jenkins y Carlos Scolari permiten comprender esta práctica como una respuesta a la fragmentación de los discursos tradicionales y al protagonismo creciente de los sujetos en la construcción de sentido.

En este estudio se busca establecer una trazabilidad que permita identificar los elementos comunes en el impacto del giro lingüístico sobre la subjetividad y la participación, y observar cómo estos elementos configuran los movimientos artísticos y las nuevas formas de narrativa. Se analizó en común la manera en que la ruptura del paradigma positivista permite dar cabida a una mayor pluralidad en la interpretación de la realidad, donde la subjetividad se erige como eje central para la construcción de significados. En todas las disciplinas examinadas —historia del arte, ciencias sociales y comunicación— se reconoce el papel del sujeto como productor y transformador de sentido, enfatizando la interrelación entre la experiencia individual y la colectiva.

Los criterios utilizados para la selección de ejemplos se fundamentaron en la identificación de manifestaciones que evidenciaron la transición hacia una mayor apertura en la definición del arte y la comunicación. Entre estos criterios se destacan:

- La relevancia histórica de los movimientos en cuestión, que permiten contextualizar el impacto del giro lingüístico en periodos de cambio paradigmático (por ejemplo, los años 60 y 70).
- La presencia de elementos compartidos, tales como la participación activa del espectador-actor, la ruptura de la objetividad y el énfasis en la subjetividad y la experiencia vivida.
- La capacidad de los ejemplos seleccionados (movimientos como Fluxus, el neoconcreto, la *performance* y la narrativa transmedia) para generar un diálogo entre diversas disciplinas, evidenciando puntos convergentes en la interpretación del cambio cultural.
- La integración de marcos teóricos provenientes de diversos campos del saber, que posibilitan una lectura transversal de cómo la subjetividad se articula tanto en el ámbito del arte como en el de las comunicaciones.
- La consistencia en la manifestación de la temporalidad y el carácter efímero de las prácticas artísticas, elementos que subrayan el papel del tiempo y la inmediatez en la construcción del discurso artístico y mediático.

Como resultado de este escrito y los ejemplos expuestos, se sugiere que la aparición de movimientos artísticos de las décadas responde al nuevo contexto paradigmático, en el cual se traspasan las fronteras del arte y la comunicación convencional. Esto sugiere que el positivismo ha culminado y da paso a nuevas concepciones en el arte, los medios y las nuevas formas de diálogo e interacción social.

EL GIRO LINGÜÍSTICO

Desde mediados del siglo xx, se generó una nueva perspectiva para analizar e investigar en las disciplinas. En este contexto, Balandier mencionaría que «ya no existe más una teoría general ampliamente aceptada, una ciencia unificada de lo social; al igual que en las ciencias de la naturaleza, la visión se hace a la vez parcial y más inestable», haciendo referencia a la época en la cual existían grandes teorías que contaban con un amplio número de seguidores, sin embargo, con el devenir del tiempo, ya no se les atribuyó la capacidad de dar sentido a la historia (Balandier, 1993, p. 60).

Este cambio de paradigma marcó el fin de la visión de la realidad como una forma en la cual se daba cuenta de verdades objetivas, quitándole el privilegio que poseía la historia al pretender reconstruir la verdad traducida a partir de «hechos históricos» (De Certeau, 1978). Incluso algunos historiadores llegan a proclamar la muerte del acontecimiento, donde este se disuelve en la larga duración y en una ilusión de sociedad sin cambios (Dosse, 2006).

Esta situación da como resultado la exploración de la posibilidad que tiene la historiografía de traducir el acontecimiento en relato, el cual, a través de la narración, reconoce el anhelo de lo imaginario y hace posible hacer frente a las exigencias de lo real (White, 1992). Esto da paso a un enfoque que reconoce la subjetividad como un elemento central en la construcción del conocimiento. En esta era, la relatividad se destaca por una multiplicidad de filosofías individuales (De Certeau, 1978) y da paso a las ciencias modernas actuales.

LA SUBJETIVIDAD EN LAS DISCIPLINAS ORGANIZADAS DE CONOCIMIENTO¹

En primer término, es posible conceptualizar las subjetividades desde los estudios de la antropología social, en los cuales es entendida como «el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo y temor, que anima a los sujetos actuantes» (Aquino, 2013, p. 273). Es decir, desde la antropología se puede entender la subjetividad como un proceso que tiene la función de darle un sentido al mundo y entregar la posibilidad de dar cuenta de las conductas humanas. Es por eso por lo que, para la antropología, el sujeto no solamente actuará como un agente transformador en este sistema, sino que también como un productor de significado que está inserto en un mundo social en constante cambio.

En segundo término, la subjetividad, también puede ser visto desde la óptica de los estudios culturales, en los cuales está íntimamente ligada a la experiencia. Esta perspectiva se relaciona con la significación e interpretación de las vivencias personales. Es decir, la subjetividad tiene relación con los puntos de vista desde los cuales el sujeto va a experimentar el mundo, por tanto, esta se encuentra desigualmente distribuida debido a que es un valor epistemológico contextualmente producido. En tercer término, también se encuentran las definiciones que nacen desde la sociología y que tienen relación, por una parte, con los diversos movimientos sociales y, por otra parte, con las conductas adquiridas del sujeto en un contexto social.

Desde el punto de vista de los movimientos sociales, Alain Touraine postula que las subjetividades, inscritas en las sociedades hipermodernas², provienen del desgarramiento que se produce entre la fricción del mercado y la comunidad, lo que da como resultado un sujeto que desea ser actor de su propia historia, pero que se encuentra subordinado al sufrimiento y a la pérdida de individualización de las sociedades hipermodernas (Touraine, 1997).

Desde el punto de vista de las conductas, Pierre Bourdieu postula que las subjetividades no son un reflejo de la existencia de los sujetos, sino que tienen relación con

- 1 Este apartado está basado en el artículo *La subjetividad a debate de la investigadora mexicana del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social de Alejandra Aquino*.
- 2 Paradigma definido por la idea de que «el placer ha sido reemplazado por la angustia, la libertad por la incertidumbre y el goce por la eficacia. La falta de ataduras sociales ya no es vivenciada como un privilegio liberador, sino como un desamparo angustiante» (Villar, 2016, p. 245).

el sistema de estructuras sociales en las cuales han sido formados. A este fenómeno lo denomina *habitus* (Bourdieu, 1997). En definitiva, este autor postula que las subjetividades, más que por un proceso individual, son el resultado de las estructuras en las cuales se forman los individuos. Esta idea de Bourdieu también se ha llevado al campo de la estética y el capital cultural, el cual se define como una herencia que se transmite a través de la socialización.

Finalmente, las subjetividades también pueden ser estudiadas desde el punto de la historia del arte y la estética. Desde la perspectiva de la interpretación de una obra de arte, es claro que al desarrollar el ejercicio se «proyectan ideas y valores de la sociedad en la que se inscribe. La interpretación no “demuestra” ya lo que “es” o lo que “significa” una obra de arte, sino que se entiende y explica como forma de conocimiento local» (Olaiz, 2010, p. 5). Es por eso por lo que las obras pueden tomar distintos y nuevos significados, logrando no solamente prácticas que permiten crear y recrear una obra, sino también dar cuenta de cómo a través del arte y las experiencias de vida de los espectadores es posible «revelar las desigualdades, invisibilidades y relaciones de poder que están inscritas en las estructuras institucionales» (Olaiz, 2010, p. 6).

En suma, la subjetividad se visualiza como un concepto transversal entre la historia, las ciencias sociales y las artes, debido a que estas se materializan desde un sujeto complejo que produce significados, que construye conocimiento y que se instala a sí mismo en el centro del relato. En efecto, el sujeto se autoconstruye, pero esa creación siempre estará ligada a una estructura y a un otro que lo posee, los cuales definen también esta elaboración.

En esa idea sobre la construcción del sujeto, las artes juegan un rol relevante ya que a través de ellas la humanidad ha ido registrándose y dejando un testimonio visual de la historia.

El ser humano siempre ha inscrito su devenir, en un inicio de manera rudimentaria, para hacerse un proceso cada vez más complejo, pasando de lo figurativo y lo concreto

hasta lo más abstracto e intangible, que da cuenta de las sensaciones, del gesto y de lo que no alcanza a decirse desde el mero objeto artístico. Es por ello que uno de los movimientos artísticos más relevantes en dar cuenta de cómo la subjetividad comienza a hacerse palpable son las vanguardias. Estas nacen durante siglo xx. Entre los primeros movimientos se encuentran el cubismo, futurismo, suprematismo, constructivismo, dadaísmo y surrealismo. A mediados del siglo surge el arte concreto, *performance* y Fluxus, y ya a finales de siglo comienza el neo-pop y el instalacionismo, que arriban para hacer un cambio definitivo en cómo se observa el arte y redefinir el concepto de obra artística.

MOVIMIENTO FLUXUS Y NEOCONCRETO, PERFORMANCE E INSTALACIONISMO

«Cualquier cosa puede ser arte y cualquiera puede hacerlo»

George Maciunas, Manifiesto Fluxus, Estados Unidos.

Uno de los movimientos más interesantes para dar cuenta de la subjetividad, la importancia de las vivencias y el carácter vivo y efímero del arte es el Fluxus. En 1961, George Maciunas³ denominó *Fluxus* a un movimiento artístico donde creadores de múltiples disciplinas como la música, la literatura, la dramaturgia y el videoarte, colaboraban en proyectos experimentales que buscaban traspasar las fronteras de lo considerado arte, incluyendo piezas que contenían una crítica social y lograban acercarse al público de manera abierta, permeable y ambigua (Phillips, 2013). Desde un ejercicio más bien ético que estético, Fluxus buscaba ser una presencia al servicio de la libertad de pensar, expresar y elegir, y donde sus referencias eran directas e inmediatas a la realidad cotidiana (Friedman, 2022).

3 «George Maciunas (Kaunas, Lituania 1931-Boston 1978) se considera el fundador del movimiento artístico experimental denominado *Fluxus*. Creó una asociación libre de artistas experimentales a escala mundial, cuyas performances mezclaban distintas disciplinas artísticas, fundamentalmente arte visual pero también música y literatura. Este grupo siguió los pasos de las vanguardias futuristas y dadaístas, mostrándose en contra de los principios de las bellas artes y del arte oficial, a la vez que promovían la farsantería como una dimensión estética. La estética interdisciplinaria *Fluxus* une influencias tan diversas como el Zen, la ciencia y la vida cotidiana para ponerlas al servicio del uso poético» (CCCB, 2016, octubre 20).

Dick Higgins, músico y artista multimedial estadounidense, consideraba que, para que una obra fuera parte de este movimiento debía cumplir con alguno de los doce parámetros⁴ que se mencionan a continuación:

- **Globalismo:** este concepto se basa en la idea según la cual la sociedad vive en un mundo único en donde los límites políticos subyacen a los límites de la cultura y la naturaleza.
- **Unidad del arte y la vida:** Fluxus consideraba que el arte no podía separarse de la vida, por lo tanto, ambos eran uno solo.
- **Intermedia:** si no hay límites entre el arte y la vida, tampoco existen fronteras entre las formas del arte, dando lugar a nuevos híbridos.
- **Experimentalismo:** en este movimiento no solamente se intentaban cosas nuevas, sino que también, se debían evaluar los resultados. Tal como en la experimentación científica, Fluxus no se trataba solamente de una diversión ocasional, sino más bien un método de trabajo a largo plazo.
- **Azar:** el sentido del azar, en el cual se considera lo aleatorio y casual, también se incluye en este movimiento.
- **Carácter lúdico:** Fluxus incorporaba las bromas, los juegos, los puzzles y los gags como forma de dar cuenta de la actitud irreverente del movimiento, incorporando más allá del humor la crítica, la experimentación y el concepto.
- **Sencillez:** esto se refiere a la capacidad de expresar una idea compleja a través de recursos lo más concentrados posibles, permitiendo la utilización de medios esenciales.
- **Capacidad de implicación:** una obra puede ser complementada por otras, lo que tiene directa relación con el término anterior. Varias obras sencillas pueden ser parte de un universo global.
- **Ejemplificación:** la ejemplificación es la cualidad de una obra de ilustrar la teoría y el significado en su construcción.

⁴ A pesar de ser un movimiento que intenta romper con las estructuras, los parámetros que se comentan a continuación reflejan el estructuralismo del siglo XIX.

- **Especificidad:** posibilidad de que una obra sea distinta y autónoma, basándose en la ambigüedad y en los múltiples significados que puede acumular.
- **Presencia del tiempo:** el tiempo, la gran condición de la existencia humana, es una cuestión central en Fluxus. Por lo tanto, las obras de este tipo se encuentran entre lo efímero y lo extremadamente largo, como por ejemplo, composiciones musicales que duran días o semanas.
- **Musicalidad:** la posibilidad de que una obra sea diseñada al estilo de una «partitura», es decir, la factibilidad de que una pieza sea ejecutada por una persona distinta a su creador (CENDEAC, 2023).

Es así como este movimiento va permeando diferentes partes del globo, y particularmente al continente americano, donde se van gestando movimientos locales que llevan el arte a espacios donde la subjetividad y el trabajo con y desde los espectadores toma un rol fundamental. Es así como se puede observar la evolución del espectador hacia un espectador-actor con la facultad de incorporar nuevas narrativas que ya no solamente serán definidas por los imaginarios de los artistas.

«a partir de entonces todos mis trabajos exigen la participación del espectador: mi labor siempre estuvo guiada por la voluntad de que el otro experimentara, no solo para experimentar yo».

Lygia Clark, pintora y escultora, Brasil.

Brasil es un país fuertemente marcado por la multiculturalidad, el sincretismo y la hibridación, por lo que esto podría ser la respuesta a su papel como pionero en el campo de los movimientos que buscan un lenguaje más completo en la escena del arte latinoamericano.

En el caso de Lygia Clark, ella perteneció al movimiento neoconcreto de los años sesenta en Brasil, donde la obra estaba basada en lo sensorial y en el arte de la participación. En este movimiento la experiencia permitía generar un encuentro entre la subjetividad del receptor y la creación. Es así como la obra perdía su autonomía, y su potencialidad sería solamente actualizada por el receptor. Desde ahí, la artista se dedicó a provocar situaciones

que permitieran la liberación del participante, no solo limitándose en el terreno de lo estético, sino que también inmiscuyéndose en lo psicológico. Por lo tanto, los denominados *participantes* se convertían en dueños de su propia experiencia.

Un ejemplo de aquello es una obra donde se presentaba una diminuta piedra sobre de una bolsa de plástico que debía ser inflada por el participante. En el proceso, este debía ejercer presión que, dependiendo de la intensidad, permitiría que la piedra se hundiera o no en su soporte. Con este sencillo gesto, Clark entregaba la autoría de la obra al espectador, permitiendo que este abandonara su acostumbrada pasividad y tomara contacto con su propia realidad (Muñoz, 2020, mayo 22). En una entrevista la artista hace alusión a la relevancia de:

[...] dar al participante un objeto que no tiene importancia por sí mismo y que sólo la tendrá en la medida en que el participante actúe. En definitiva, es como un huevo que sólo revela su interior al ser abierto. [...] Es menester que la obra no cuente por ella misma y que sea un simple trampolín para la libertad del espectador-autor. (Muñoz, 2020, mayo 22)

«La performance es una práctica de vida y tenemos diferentes caminos impredecibles, es un trabajo vinculado a la experiencia, aunque en un principio tengamos un plan al enfrentarnos con el propio cuerpo»

Gonzalo Rabanal, performista, Chile

La *performance* es una «modalidad artística de carácter efímero que propone una obra viva, desarrollada en tiempo real, por medio del uso del cuerpo como soporte artístico» (MNBA, 2023). La *performance* surge como un movimiento que intenta escapar del dispositivo convencional, generando de manera intempestiva acciones de arte efímeras que exponen al ciudadano a una obra con el objetivo de generar una remoción en torno al concepto y al discurso.

Muchos artistas de los años setenta veían como el consumo de masas sólo hacía que se crearan falsas necesidades y estandarizaba la existencia humana. Debido a esto, Michael Foucault, en 1974, plantea que el control de la sociedad no sólo se realiza a través de la ideología, sino que también requiere del control del cuerpo de los individuos, generándose el concepto de biopolítica

(Foucault, 1976). En ese contexto surge un grupo de artistas que, a través de un lenguaje creativo, expresan su descontento con la sociedad de la época. En ese momento emergen una serie de disciplinas como los *assemblages*, *happenings*, *performance*, entre otros. Estas nuevas técnicas crean obras híbridas que remecen al espectador, poniendo en tensión los cuerpos y el poder.

«La performance a veces pone al público en situaciones confusas e incómodas. Los actos performáticos desafían los límites tanto de los artistas como de sus espectadores» (Taylor, 2015). Justamente ese es el gran cambio que se genera en este periodo: la posibilidad del público de completar la obra permitiendo que la interpretación sea particular y que dependa del contexto, de la experiencia y el conocimiento del espectador haciendo que este se involucre en la creación.

En Chile, el movimiento se instala en la década de los ochenta y se va formando gracias a la Escena de Avanzada, conformada por agrupaciones tales como la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH), Centro Cultural Mapocho y el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), conformado por Rosenfeld, Dittborn, Richard, Kay, Altamirano, Leppe, entre otros. Durante este periodo, la principal institución que se encarga de producir y difundir el quehacer artístico es la Universidad de Chile, que luego del golpe de Estado se ve profundamente fracturada y vive el intervencionismo de la dictadura militar.

Para ejemplificar el sentido subjetivo de la *performance*, se analizará «Un ángel negro, un cuervo» de Gonzalo Rabanal. Este proyecto pone en crisis la figura del padre mediante una acción donde el hijo castiga a su progenitor. El hijo cuelga de los pies a su padre, para luego azotarlo (con una toalla mojada) con 27 golpes en el cuerpo. En esta obra se sobreponen los elementos y van creando en conjunto una obra performática. Los componentes como el agua, las cadenas y la vestimenta adquieren diferentes capas de significado y, al mismo tiempo, es posible dar cuenta sobre la narratividad transversal que se genera a lo largo de su realización, ya que no sólo es un espectador, sino que son múltiples observadores-actores los que están relacionándose por lo que da cabida a variadas interpretaciones y reacciones sobre el discurso. Sin duda se generan cambios emocionales como exaltación e incomodidad frente a situaciones de violencia que muestran el quiebre de reglas éticas establecidas, y dónde entran en escena las concepciones

culturales, particularmente, aquellas que tienen que ver con lo venerable o lo despreciable que puede resultar la existencia del otro.

«La performance es la guerrilla de las bellas artes: acostumbra a aparecer en un momento imprevisto, se hace notar intensamente y luego desaparece en los anales de los cuchicheos y la leyenda» (Gompertz, 2013) y, sobre todo, hace que los espectadores sientan una profunda sensación de protagonismo, cosa que ninguna otra disciplina del arte contemporáneo logra tan agudamente. Los espectadores-actores son parte del relato y, por un momento, también se vuelven artistas.

«Para mí (el arte) es una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador, sacudiéndolo, sacándolo de su inercia»

Marta Minujín, artista plástica e instalacionista, Argentina.

La instalación es:

un tipo de obra que surge a comienzos del siglo xx, realizada en y para un contexto y espacio determinado, siendo elaborada mediante diversos medios. En la mayoría de los casos permite una interacción activa con el espectador. Por definición, la instalación tiene una duración determinada y, por ende, un carácter efímero (MNBA, 2023).

Esta técnica tiene la característica de establecer un diálogo entre el espacio, los objetos y el espectador. Esta disciplina se hizo conocida en la década de los sesenta y, generalmente, tendían a ser piezas efímeras. Sin embargo, con el paso del tiempo, también se incorporaron obras que podían ser almacenadas y vueltas a montar. En este tipo de disciplina se busca la inmersividad que permite sumergir al público en una historia. No obstante, esta carece de guion, por lo que la acción solamente transcurre en el imaginario de los espectadores (Phillips, 2013).

Las instalaciones permiten la apreciación desde variados sentidos y muchas veces son recopilaciones de objetos que adquieren un significado global en la composición. En el caso de los exponentes del sur del continente, está la figura de la artista argentina Marta Minujín quien en 1964 crea «Revuélquese y viva» y por la cual recibió el Premio Nacional Di Tella. Esta obra se basaba en variados colchones coloridos de tela que movilizaban al espectador-actor a sumergirse en ellos, volviéndose un ejercicio artístico sensorial (*Arte por Excelencias*, 2010, diciembre 27). Esta obra se convertía en un espacio de tres dimensiones donde lo festivo y lo lúdico se entremezclaban, incitando al observador a tomar acción y, por qué no, a revivir memorias de la infancia en un ejercicio de apropiación

del dispositivo cultural. Esta obra marcará fuertemente la historia de la instalación en el país trasandino, la que también está enmarcada también en el arte pop.

Los movimientos y disciplinas analizadas tienen relación con la participación y creación de significado por parte del espectador y advierte cómo el arte se manifiesta como un instrumento que pone en tensión la subjetividad. Este espectador-actor, como ya se ha indicado, operará desde su individualidad, por lo que la creación de un sentido colectivo en torno a lo vivenciado resulta relevante. Solo a través de esta memoria común será posible crear una comunidad que encarne, sienta y transfiera el sentido que el arte propone en este tipo de acciones, evitando que se diluya en el tiempo y que, efectivamente, genere una reflexión y un cambio social frente a los temas (culturales, políticos, económicos, sexuales, religiosos, morales, éticos, medioambientales y sociales, entre otros) que el arte propone cada vez que se expone frente a un otro.

TRANSMEDIA COMO EJERCICIO DE PARTICIPACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE COMUNIDADES

Esta constante resignificación de los mensajes del entorno implica que las comunidades se aglutinen en cuanto se sienten representadas desde diversos paradigmas, carencias, requerimientos y estilos de vida. En las artes visuales los movimientos surgen como respuesta o contra respuesta a los modelos implantados, en su gran mayoría por las elites, produciendo nuevos significados y nuevas formas de desarrollar las disciplinas, sin embargo, no solamente es posible estudiar este fenómeno desde el campo de las ciencias sociales, sino que también desde las comunicaciones y las tecnologías, ámbitos que hoy en día dominan las relaciones humanas.

Este proceso de acción y respuesta frente a los contenidos producidos por los grupos de poder ya venía desarrollándose desde inicios del siglo xx. Sin embargo, la diferencia actual radica en que el escenario de hoy en día se vuelve cada vez más complejo debido a la globalización, la heterogeneización, la diversificación de los medios y al constante cambio social y cultural. A este panorama se suma el internet, una herramienta que ha cambiado radicalmente los procesos sociales del siglo xxi determinando que estos no solamente se muevan en un entorno físico, sino que también un entorno virtual.

La revolución técnica y la masificación de los dispositivos plantea nuevos desafíos que refuerzan la idea de que la virtualidad es el territorio donde se generan actualmente las relaciones sociales, económicas y culturales. Así pues, en el año 2003, Henry Jenkins académico estadounidense y especialista en el área de las comunicaciones, acuña el

concepto de «cultura de la convergencia» la cual dice ser un fenómeno social, colaborativo y principalmente virtual, que permite visibilizar a las personas no solamente como receptoras de mensajes, sino que también enfatiza su capacidad de producir contenidos dando forma a una cultura participativa (Scolari, 2010). Esto va a depender en gran medida de «las vivencias, percepciones y concepciones particulares de los individuos, de los grupos y clases sociales que lo conforman» (Pacheco, 2022, p. 2). Los discursos unívocos son cada vez menos comunes, ya que, en esta nueva cultura participativa, los individuos pasan a ser prosumidores donde «cada uno construye su propia mitología personal de fragmentos de información extraídos del flujo mediático» (Jenkins, 2008, p. 15). En ese marco, y relacionado con su campo de acción, Jenkins también elabora el concepto de *narración transmediática*, la cual está íntimamente ligada a esta convergencia de medios, refiriéndose a una comunicación que se genera entre consumidores activos que persiguen partes de historias a través de canales mediáticos, los cuales intercambian, experimentan, discuten, nutren contenidos y producen experiencias de entretenimiento más ricas (Jenkins, 2008). Asimismo, la transmedia se sustenta en dos elementos: uno que tiene relación con la participación de las audiencias y otro que considera la expansión de un relato en múltiples plataformas, presentándose como una solución para hacer frente a la atomización de las audiencias (Scolari, 2014).

A pesar de que la transmedia es un término que se crea asociándose en un sentido más bien comercial (en el cual consumidores adquieren un bien o servicio y se asocian según gustos y necesidades), también es cierto que, con el paso del tiempo, este ha ido evolucionando hasta llegar a ámbitos educativos y sociales.

Con relación a la transmedia aplicada al campo de la educación, en el artículo «Educación transmedia. De los contenidos generados por los usuarios a los contenidos generados por los estudiantes», de Carlos Scolari, Nohemí Lugo y María José Masanet (2019), se hace referencia a este cambio en la manera de percibir el concepto transmedia y adaptarlo al ámbito de las pedagogías. Si bien los autores comentan que, no es automáticamente trasladable, lo cierto es que generar procesos de enseñanza-aprendizaje explorando las dimensiones colaborativas que la transmedia ha posibilitado, es una oportunidad para visibilizar y fomentar diversos tipos de inteligencia y estilos de aprendizaje que pueden potenciarse desde plataformas sonoras, visuales y textuales variadas. Por esta razón, los autores insisten en que, tanto del lenguaje como los soportes, deben ser definidos por los estudiantes para cada contenido educativo para atender de manera eficaz sus necesidades. Por consiguiente, se presenta el concepto de *alfabetización*

transmedia, el cual hace referencia a «un conjunto de competencias transmedia que el sujeto ha aprendido en entornos no formales e informales, como redes sociales» (Scolari, Lugo y Masanet, 2019, p. 121).

En lo concerniente a las narrativas con corte social, Carmen Costa-Sánchez y Xosé López-García, investigadores de la Universidad de Coruña y de la Universidad de Santiago de Compostela, hacen una precisión al definir el concepto de *narrativa transmedia social*, definiéndola como una terminología que van más allá de la creación de los contenidos emanados desde la ficción y la no ficción. En ese sentido, su fin último es persuadir a nivel de las ideas, movilizar conductas y proponer valores inscribiéndose dentro del ámbito de la comunicación social, por lo cual se define como:

una estrategia de producción de contenidos que sigue una estructura expansiva en múltiples medios, en la que cada medio abre una puerta de entrada a un determinado público, con objeto de crear afinidad, concienciar sobre una problemática social y/o proponer alguna mejora en la sociedad en colaboración con los públicos a los que se dirige. (Costa-Sánchez y López-García, 2020, p. 240)

TRIADA HISTORIA, ARTES Y TRANSMEDIA, DESDE EL PARADIGMA DEL GIRO LINGÜÍSTICO

El giro lingüístico permitió exaltar el rol de la subjetividad en las disciplinas organizadas de conocimiento, lo que reveló la importancia de esta en la construcción de significados y la interpretación de la realidad en el contexto histórico de mediados del siglo XX en América.

Este paradigma transformó la forma en que se concebía y se experimentaba el arte, afectando la forma en la cual se desarrollaba la disciplina artística hasta ese momento. Como resultado de este quiebre, surgen nuevos movimientos y disciplinas que promovieron una mayor interacción del espectador. Esta situación también es posible observarla en lo que ocurre con las comunicaciones y de manera mucho más contemporánea, en las nuevas formas de generar procesos de información y generación de comunidades respecto a relatos diversos.

Es así como este análisis invita a reflexionar sobre la complejidad del sujeto en la producción de significados y su influencia en la creación y transmisión del conocimiento en la historia, las ciencias sociales, las artes y las comunicaciones, subrayando la importancia de comprender la subjetividad en su contexto histórico y social. En efecto, es posible visualizar puntos de correlación que exponen cómo la subjetividad, la cual toma relevancia en el contexto del giro lingüístico

aproximadamente en los años 60 y 70 del siglo xx, y su propuesta de apertura hacia una concepción de la realidad más diversa y donde la concepción individual, se vuelve una variable transversal en la construcción del conocimiento. Asimismo, se propone la posibilidad de aplicar estos conceptos en el ámbito de las comunicaciones, ya que desde la narrativa transmedia, la participación de los sujetos juega un rol central. Desde ahí se puede entender cómo operan las interrelaciones culturales, logrando plantear dispositivos que permitan la creación espacios de diálogo, de comunidades y de narrativas.

En primer lugar, se puede observar que en todas las materias desarrolladas se considera la importancia de observar al ser humano en su calidad de ciudadano del mundo, es decir, no se encuentra aislado, sino que siempre está siendo influido por el entorno y el contexto social. En segundo lugar, se manifiesta cómo la vida juega un rol principal y cómo la realidad se complementa con historias de la otredad, pudiendo recrear a través de la historia, del cuerpo y las realidades de la alteridad. En tercer lugar, se observa que la presencia del tiempo es un factor relevante que influye de manera distinta en cada uno de los conceptos, pudiendo estar enmarcada en una larga línea de tiempo, en un instante fugaz o bien en un tiempo que viene y va entre lo sincrónico y lo asincrónico.

Finalmente, se verifica que todos los elementos se basan en la ambigüedad y en los múltiples significados que puede acumular una situación / obra / objeto / relato, es decir, cada uno de ellos va a variar según la experiencia del sujeto, siendo todos igualmente válidos.

En consecuencia, se asume a la historia, al arte y a la transmedia como herramientas que le permiten a la humanidad crear realidades que dependerán única y exclusivamente de la subjetividad de los individuos, otorgándole valor a través de la facultad de compartirlo y recrearlo con los demás. Si bien esta creación es totalmente libre, se configura como un espacio que mantendrá cautivo a sus creadores en sus propias estructuras, narrativas y discursos.

REFERENCIAS

- AQUINO, A. (2013). La subjetividad al debate. *Sociológica*, 28(80), 259-278.
- BALANDIER, G. (1993). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Gedisa.
- BOURDIEU, M. (1997). *Razones prácticas*. Anagrama.
- CENTRO de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB). (2016, octubre 20). George Maciunas. CCCC. <https://www.cccb.org/es/participantes/ficha/george-maciunas/12151>
- FRIEDMAN, K. (2022). Cuarenta años de Fluxus, fragmentos. En B. Sichel, (coord.) *Fluxus y fluxusfilms*. 1962-2002. MNCARS. <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/MarcaDeLosMovimientos/fluxus/fluxusfilms/index.htm>
- COSTA-SÁNCHEZ, C. y López-García, X. (2020). Narrativas transmedias sociales. *Arte, individuo y sociedad*, 33(1), 237-257.
- DE Certeau, M. (1978). *La escritura de la historia*. Gallimard.
- DOSSE, F. (2006). *La historia en migajas: de Annales a la nueva historia*. Universidad Iberoamericana.
- FOUCAULT, M. (1976). *Historia de la sexualidad*. Gallimard.
- GOMPERTZ, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Taurus.
- JENKINS, H. (2008). *Cultura de la convergencia*. Paidós.
- MUSEO Nacional de Bellas Artes (MNBA). (2023). *Performance*. Artistas visuales chilenos. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-54880.html>
- OLAIZ, I. (2010). Subjetividad en las prácticas de interpretación del arte. Algunas narrativas visuales para una comprensión crítica de la historia del arte. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52(3). 1-9. <https://doi.org/10.35362/rie5231796>
- PACHECO, A. (2022). *Territorios en la comunicación*. Universidad Viña del Mar.
- PHILLIPS, S. (2013). *Ismos para entender el arte moderno*. Turner.
- SCOLARI, C. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. En *Anuario AC/E de cultura digital* (pp. 73-81). AC/E - Acción Cultural Española. https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/6Transmedia_c_scolari.pdf
- SCOLARI, C. (2010). *Convergencia, medios y educación*. Red Latinoamericana de Portales Educativos: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27098/Scolari_RELPE_Conv.pdf?sequen

- SCOLARI, C., Lugo, N. y Masanet, M. (2019). Educación transmedia. De los contenidos generados por los usuarios a los contenidos generados por los estudiantes. *Revista Latina de Comunicación Social*, (74), 116-132. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1324>
- TAYLOR, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.
- TOURAINÉ, A. (1997). *¿Podremos vivir juntos?* Fondo de Cultura Económica.
- VILLAR Boullosa, P. (2016). El psicoanálisis como alternativa en la hipermodernidad. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 6(2), 243-258.
- WHITE, H. (1992). *El contenido de la forma*. Paidós.
- ARTE por Excelencias. (2010, diciembre 27). ¡Revuélquese y viva! *Arte por Excelencias*. <https://www.arteporexcelencias.com/es/noticias/2010-12-27/%C2%A1revuelquese-y-viva.html>
- MUÑOZ, M. (2020, mayo 22). Imagen, acción y corporalidad en el trabajo de Lygia Clark. *Mundo performance*. <https://mundoperformance.net/2020/05/22/imagen-accion-y-corporalidad-en-el-trabajo-de-lygia-clark/>

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

