

TEXTOS, INTERTEXTOS Y CONTEXTOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Aura Margarita Calle¹³

Institución: Universidad Tecnológica de Pereira

La obra es como una estela de fuego saliendo de sí misma, alcanzándome y alcanzando más allá de mí, la universalidad de los hombres.

Paul Ricoeur

Con el desplazamiento que sufre el campo de la representación estética desde mediados del XX, el arte queda sometido a una doble influencia de factores internos y relaciones sociales de orden extra-artístico que dan lugar a un replanteamiento de los fines y los medios que tradicionalmente habían definido su lugar en la cultura. En este contexto la demanda por nuevas textualidades y formas discursivas han colocado a las prácticas del arte en espacios de intersección con otras disciplinas y otras experiencias del lenguaje, las cuales comprometen cada vez un tipo diferente de relaciones con los públicos y con los contextos específicos. Desde el proceso de planeación y creación de la obra el artista construye enunciados con fines vinculantes y con intenciones autorreferenciales. En su relación participativa con los otros la obra se reviste de nuevas textualidades que avivan “el impulso comunicativo que el arte exige de nosotros y en el que todos nos unimos”¹⁴, para que, finalmente, desde la crítica y el periodismo cultural se generen valoraciones polifuncionales que ponen a dialogar la obra con el acumulado de la tradición y con las resonancias semánticas que participan de su campo. Entender la dimensión dialógica de estos discursos e interpretar su simultaneidad comunicativa, emparentando sus voces, sus contextos y sentidos desde la teoría de la enunciación (Bajtín) y la hermenéutica comprensiva (Gadamer, Ricoeur), constituye el propósito de este trabajo.

Para abordar estas premisas me propongo retomar algunas consideraciones formuladas por Gadamer en torno al concepto de experiencia y en relación con el acto creativo de la obra de arte que instaura acontecimiento -experiencia de comunicabilidad-¹⁵, para intentar un acercamiento a las condiciones de creación y recepción del arte en el contexto de las estéticas expandidas, buscando identificar las diferentes situaciones de enunciación en las que se configuran los “textos” que complementan o amplían el sentido y la completitud de las obras.

13 Profesora asociada del Departamento de Humanidades e Idiomas de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es Licenciada en Español y Comunicación Audiovisual y Magíster en Comunicación Educativa de la Universidad Tecnológica de Pereira. Actualmente realiza el Doctorado en Humanidades de la Universidad del Valle. Es coordinadora del grupo de investigación en Arte y Cultura de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Categoría A en Colciencias, y editora de la Revista de Ciencias Humanas de la Universidad Tecnológica de Pereira. Ha publicado los libros *Metáforas urbanas. El artista y la ciudad* (Premio Colección de Escritores Pereiranos en la modalidad de ensayo, Instituto de Cultura de Pereira, 2003) y *Perspectivas históricas del desarrollo de las artes plásticas en Pereira* (Universidad Tecnológica de Pereira, 2006).

14 Hans Georg Gadamer, *La actualidad e lo bello*, trad. de Antonio Gómez Ramos, España, Paidós, 2002, p. 98.

15 Bajtín mira la obra de arte como otra realización de la lengua, es decir, como un acto de comunicación, pero la toma en dos acepciones: primero desde su parte constitutiva formal, su materialidad y su organización dentro de un plano; y segundo, como acontecimiento, lo que se traduce en experiencia de realización, sensibilidad y comunicabilidad, tanto para quien la produce, como para quienes aparecen involucrados en el acto de la creación –autor, héroe, receptor-. Algunas de estas consideraciones son desarrolladas sucintamente por Bajtín/Voloshinov En el ensayo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. Mijail M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, España, Anthropos, 1997.

Las reflexiones aquí presentadas provienen del trabajo adelantado en el Doctorado en Humanidades de la Universidad del Valle, en el que me ocupé de entender el modo como se operan los desplazamientos y descentrajes discursivos en las prácticas artísticas contemporáneas, en relación con nociones como las de identidad y reconocimiento, así como de las investigaciones desarrolladas por el Grupo de Investigación en Arte y Cultura de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, (categoría A en Colciencias), en la línea de investigación en Arte Contemporáneo.

Los desplazamientos operados en la escena artística a partir de la modernidad apuntan, en su mayoría, a dilatar o disolver los discursos estables y solidificados por la institucionalidad y el poder, para dejar emerger nuevas formas de creatividad social y de producción de sentido, ligadas con la experiencia de vida de los sujetos. Estas nuevas formas de producción simbólica se valen de una recodificación de los lenguajes visuales en la que el lenguaje verbal entra a ocupar posiciones claves en el contexto sistemático de la obra, señalando el lugar de una “tensión metalingüística”, en la que el artista actúa como protagonista de un doble proceso discursivo: el de hacer arte al tiempo que construye un discurso sobre el arte”¹⁶. Los primeros síntomas de este proceso lo manifestaron los artistas de la primera vanguardia, quienes se preocuparon por otorgarle a sus obras una coherente trama estructural en la que parecen superarse los procedimientos perceptivos instantáneos a favor de procesos planificados de reconfiguración del plano abierto de la obra, en los que, ante todo, se proponen complejos sistemas de relaciones entre contextos, valores plásticos, valores plásticos y enunciados discursivos. Una perspectiva de la noción de dialogía propuesta por Bajtín, en la que la obra de arte, al igual que todo enunciado discursivo se constituye en un espacio de interlocución en el que se reflejan las intersubjetividades y las polifonías constitutivas de la cultura en una esfera de acción que cobija, jerárquicamente, tanto los elementos que constituyen proposicional y materialmente la obra, como el posicionamiento del creador respecto a los demás participantes de la dinámica discursiva.

En este sentido el sistema de la obra no responde ni queda circunscrito sólo a las necesidades del autor, sino que, ante todo, se revela como una instancia activa de comunicabilidad de la cual se vale el artista para crear o para juzgar otras obras y otros referentes, y el público y la crítica para resignificar y ampliar su universo de significados. Un enfoque relacional e interaccionista que potencia experiencias de encuentro y participación en la cultura, cuya comprensión contribuye a desdibujar el carácter monológico y cerrado de las prácticas sociales humanas.

Varios horizontes teóricos participan solidariamente de este análisis: 1. Reconocimiento de la obra de arte como declaración e instancia de interpretación (Gadamer); 2. Reconocimiento del artista como sujeto en comunicación y de la obra de arte como mediadora de esta dinámica, independientemente de su complejidad; 3. Reconocimiento de la obra de arte como acontecimiento: instancias para el desvelamiento de propiedades del lenguaje invisibles e inexploradas (Ricoeur). 4. Acentuación del carácter sociológico de la creación y recepción de la obra de arte (Bajtin). Se trata, entonces, de intentar un ejercicio de acercamiento a la comprensión de los enunciados discursivos que instala el arte contemporáneo, buscando emparentar, en sentido de coherencia y afinidad, elementos de la experiencia estética, de la hermenéutica, de la teoría de la enunciación y de la teoría crítica del arte, en tanto fuerzas activadoras y moduladoras de esta nueva discursividad, cuyo origen se arraiga en la necesidad de expandir las condiciones de comunicabilidad y vivencia de los procesos por los que transita la obra, desde su concepción hasta el momento de su desprendimiento y realización como experiencia para otros. Una discursividad autorreferencial, que deviene puente conceptual para allanar los límites que configuran el nuevo *locus* del arte contemporáneo.

¹⁶ Fiberto Mena, *La opción analítica del arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 18

La designación del arte como una actividad sometida a una doble influencia de factores internos y de factores sociales de orden extra-artístico, corresponde al siglo XX. Bajtin la expresó señalando cómo lo estético, lo mismo que lo jurídico o lo cognoscitivo, representa tan sólo una variedad de lo social y por lo tanto, un acercamiento a su aparato teórico sólo tiene sentido desde la sociología del arte. Además de la inmanencia de su propia naturaleza simbólica, este autor confiere al arte la condición de ser “*inmanentemente social*”¹⁷, aduciendo que, en efecto, al hecho artístico le asiste una suerte de doble esencialización, claramente ejemplificada en las acciones retributivas e interdependientes que median entre los procesos de producción, circulación y recepción (consumo) de la obra por parte del público, bien sea en contextos cerrados o abiertos¹⁸.

Para Bajtin tanto los géneros literarios como las formas artísticas tienen una dimensión estética que atraviesa *el contenido, el material y la forma*. *El contenido* siempre se refiere a la realidad cultural (no universal) y puede hacerlo en la esfera de lo cognitivo, de lo ético y de lo estético. *El material* se refiere a la materia prima que, por sí misma no significa nada, pero que se involucra en la obra con una intención estética; y *la forma* se refiere a lo que cada creador construye con esa materia –lo referido-: estilo, propósitos, valoraciones relativas. Pero la *forma* no termina ni se cierra en el creador, ella construye e involucra un otro en quien aspira a restituir la experiencia del acto creativo, por cuanto la vocación de toda obra de arte es restituirse en la colectividad. En tanto discurso del arte, la obra “*no sólo tiene un mundo, sino que tiene otro, otra persona, otro interlocutor al cual está dirigido*”¹⁹ y en sintonía con el cual se realiza -se sucede- el acontecimiento y la experiencia de la creación.

Vista así, la obra de arte al igual que todo enunciado verbal que la complementa, participa de una dimensión dialógica (Bajtin) en la que se anticipan y traman las prácticas humanas. Una conciencia de los hechos pensada en función del posicionamiento del otro, en tanto receptor, quien, en el caso de las prácticas artísticas, participa de un juego reglado, tanto por el creador como por el sistema mismo de las artes y la cultura, animando una semiosis dinámica e ilimitada en la que se resignifica y revalora el proceso integral de la enunciación. Recordemos que “*el enunciado es el terreno común, el escenario en el que se construyen fuerzas sociales enunciativas en relación con la imagen del Locutor, en términos de Enunciador, con la imagen del Interlocutor, en términos de Enunciario, y, la imagen del Tercero o Voz ajena, en términos de lo Enunciado*”²⁰. Vale puntualizar aquí que, tanto la obra, como el metarrelato discursivo que ella propone o motiva desde la recepción, aducen a una densidad discursiva altamente polifónica, convergencia de percepciones, ideologías y fisuras que evidencian el carácter mutable de los contextos sociohistóricos donde se teje la comunicación.

A diferencia de los enunciados de la vida cotidiana que se configuran en función del horizonte espacial y semántico compartido (lo sobreentendido en Bajtin), en la creación estética las intenciones del creador-enunciador y las significaciones del contemplador-enunciario casi nunca coinciden en términos de “lo enunciado”. La razón fundamental de esta divergencia perceptiva radica en que la naturaleza abstracta y simbólica de la obra de arte no está supeditada a los materiales y a los sucesos del entorno.

17 Mijail M. Bajtin, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. Op. Cit., p. 109.

18 Cuando hablo de contextos cerrados y abiertos, hago referencia a la forma tradicional de circulación del arte a través de museos y galerías, y a la manera atemporal y dislocada como acontece el arte contemporáneo, despojado de la pretensión de permanencia y de ser objeto de museo.

19 Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p.98.

20 M. Martínez, *La construcción del proceso argumentativo en el discurso*, Colombia, Universidad del Valle, Cátedra UNESCO MECCEAL Lectura y escritura, 2005, p. 74.

Ella se manifiesta como un acontecimiento singular, despojado de toda intención de referencialidad, capaz de cohabitar con los demás sucesos de la realidad, sin supeditarse a ellos. Es esto lo que le otorga el carácter de comunicabilidad a la obra y la pone a dialogar con otras representaciones que son universales. Es en ese despojamiento de la iconicidad y en su renuncia a un referente prefigurado, donde el creador se otorga, a sí mismo, terreno para incubar elaboraciones inéditas, que escapan al contexto de lo “sobrentendido” en el espacio de la interacción, y que elevan las exigencias al público receptor. Son estas condiciones, sin embargo, las que hacen genuina y singular la obra y las que amplían su campo de experiencia para el encuentro y la participación, su intemporalidad.

No obstante, una primera clave para acercar argumentos en torno a un dominio que cobije por igual al autor, a lo referido y al receptor, se podría encontrar en el reconocimiento de que existe una base social y cultural sobre la cual germina el hecho estético. Una obra artística, puntualiza Bajtin “*es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas, -en nuestro análisis diríamos tácitamente expresadas- ...son justamente estas valoraciones las que organizan la forma artística en cuanto su expresión inmediata*”²¹.

Estas condiciones en las que se moviliza el proceso de recepción de la obra han sido ampliamente desarrollados por Gadamer²² y por Ricoeur desde la hermenéutica; para el primero, a la obra y a quien la contempla les asiste una simultaneidad absoluta que, pese a todo el aumento de la conciencia histórica, se mantiene incontrovertida, de allí que forme parte de la experiencia artística el que la obra siempre tenga su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno tenga que coincidir con lo que su creador se había figurado. A su vez para Ricoeur la experiencia estética compromete cada vez a un espectador, un escucha, un lector particular, quien entra en relación con la singularidad de la obra en una especie de “juego” que va de lo pre-reflexivo a lo reflexivo, significando los momentos de comunicación de la obra con los otros y virtualmente con todos: “*la obra es como una estela de fuego saliendo de sí misma, alcanzándome y alcanzando más allá de mí, la universalidad de los hombres*”²³.

Ahora bien, con el desplazamiento que sufre el campo de la representación a partir del fin de las vanguardias, las prácticas estético/artísticas cambian de status y el artista práctica un descentraje total en torno a los fines, los medios y la forma misma de su trabajo. En este sentido se hacen evidentes dos tendencias en la reconfiguración de la experiencia estética, ambas concluyentes: “por un lado, el artista se concentra en sí mismo, reflexionando sobre sus propios procedimientos y sobre las funciones mentales que comportan; y por otro, se desparrama en el mundo, penetra en el espacio y lo modifica de alguna manera”²⁴. En el primer sentido el artista se repliega sobre sí mismo pero sin cerrarse a la cultural, se reconoce en sus mediaciones y establece relaciones vinculantes entre el orden material y el mental de la obra.

En el segundo, se vale de instrumentos de la investigación cualitativa para intervenir, a manera del etnógrafo, la realidad social. Ahora bien, ¿Cómo salvar el espacio que media entre las tres instancias discursivas –enunciador, ununciatario y enunciado- para que la obra configure su contexto de interacción dinámica entre todas partes comprometidas en su creación?, ¿Cómo diseminar la densidad de los discursos y los propósitos del arte para animar un campo más activo y dialógico?, ¿Acaso la obra sólo es creada y permanece en función de un receptor idealmente prefigurado? Una de las condiciones a las que se ha visto avocado el artista contemporáneo es a crear proposicionalmente la obra antes de comprometerse con su

21 M. Bajtin, Op. Cit., p. 125.

22 H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, España, Tecnos, 2001, p. 55.

23 Paul Ricoeur, “La experiencia estética”, *En Praxis Filosófica*, Universidad del Valle, Cali, Nueva serie 7, nov. 1997, p.14. Estas mismas reflexiones son ampliadas por Ricoeur en *Del texto a la acción*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 100-110.

24 Filiberto Menna, Op. Cit., p. 9.

materialización en un soporte determinado. La necesidad a la que responde es la de crear un “con-texto enunciativo, no necesariamente descriptivo ni explicativo, a través del cual aporta claves para que el receptor vivencie la obra con elementos de juicio para su discernimiento. No obstante, por fuera del discurso verbal y jerárquicamente por encima de él, la obra estará siempre en condiciones de dialogar con el lector que su creador ha prefigurado. Veámos el ejemplo 1:

Este trabajo nace de una relación estética con la naturaleza. Se inicia con una “revelación” en la cual la experiencia con la naturaleza hace visible la experiencia interior. Se da en relación con un lugar Geográfico específico, un cayo en la Bahía de South West, en la isla de Providencia. La mirada contemplativa, las relaciones metafóricas con el motivo, su contemplación, su observación reiterada y su registro fotográfico, son el eje central del desarrollo de la propuesta.²⁵

Con este enunciado el artista, a la vez que posibilita un metarrelato de su propio orden estético, focaliza los niveles de realización de una práctica específica, en la que se pone de relieve el sí mismo de la creación artística; una suerte de poética de la poética de la obra, en la que se bordea tanto lo referido de la obra, como las relaciones de proximidad, lejanía y tonalidad que operan entre el creador y el medio. La voz del artista responde al interés de configurar campos de experiencia compartidos, que contribuyan a ampliar los límites de su experiencia, a posibilitar su inclusión en otros ámbitos discursivos asegurando la circulación de su vivencia estética, y a cerrar los intersticios por los que se pueda fugar el espectador desinformado o poco familiarizado con las dinámicas del arte de hoy.

En el ejemplo 1 el artista nos ubica geoespacialmente en el lugar de la acción: “cayo en la bahía de South West, en la isla de Providencia”; a su vez, nos señala el lugar de procedencia de su obra: “este trabajo nace de...”; las motivaciones: “se inicia con una ‘revelación’...”; el tipo de recursos artísticos: “...mirada contemplativa”, “...relaciones metafóricas”, “...observación reiterada”; y finalmente el tipo de medios que intervienen en el proceso: “...registro fotográfico”. Podemos constatar que el artista se ve aquí en la necesidad de delimitar su campo de acción y la manera como participa de la singularidad del acto creativo. Su voz conduce al lector, es una mediación potente que atraviesa los intertextos –referidos- en su significación y en su esencia. Más adelante, el artista cierra con el siguiente enunciado:

Viajo solo a la isla de providencia. Desde el avión veo por la ventanilla el mar turquesa; entiendo que allí se celebraría la despedida de Manuelita que había nacido a la orilla del mar y lo amaba. A la mañana siguiente salgo temprano a caminar hacia las playas de South West. El paisaje se abre ante mis ojos; veo un lugar maravilloso: una playa solitaria en forma de clavícula con cocoteros y un mar transparente. Siento la naturaleza pura, plena y me siento a contemplar el lugar abrigado por el manglar y las palmeras...El día está un poco gris y en frente mío, a unos metros del borde de la playa, una enorme roca, una pequeña isla con una cruz de madera.

De pronto la atmósfera se abre y caen rayos de luz muy definidos sobre este cayo sin nombre. El espacio y el agua se iluminan y se llenan de color. En medio de este acontecimiento, llega a la playa una mujer joven con su hijo de unos seis meses: lo trae en la canasta de la bicicleta, sin darse cuenta de que los observo, ella lo desnuda con delicadeza, lo baña con sus manos y juega con él. Lo seca, lo viste y en seguida se aleja...Siento profundamente la presencia de mi madre, su amor, su calidez, camino por la playa y para mi sorpresa está cubierta de pequeñas conchas rosadas como la multitud de rosas que cubrían su ataúd.

25 Ramón Vanegas, *El paisaje ausente*, Maestría en Artes Plásticas y Visuales, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2003.

Las lágrimas y esta presencia sirven de bálsamo para comprender su ausencia que desde este momento es recordada con alegría...Me invade un sentimiento de plenitud, de paz y de agradecimiento por lo vivido. Entonces, tomo un lápiz y en un cuaderno cuadriculado que llevo conmigo realizo un dibujo²⁶.

Aquí nos encontramos con otro nivel de enunciación de la experiencia creativa. El artista nos señala las motivaciones íntimas de su obra y, a la vez nos refiere los acontecimientos ligados a su acción. Su obra no es sólo un desprendimiento de subjetividad, es también una forma de catarsis con la memoria y una toma de conciencia frente a la pérdida de la madre, a lo ausente, por mediación del paisaje. Este ejemplo nos sirve para comprender en qué dimensiones se desplaza el acto creativo y el lugar que empieza a ocupar el discurso verbal en la configuración de sus límites, sus polifonías e intertextualidades.

La mayoría de las obras de arte contemporáneo exceden el horizonte de expectativas del receptor, quien en su afán de “entender”, acude a recursos especializados por el creador para allegar el encuentro comunicativo. Esta nueva discursividad está, entonces, pensada en función del tercero –lo enunciado-, de lo otro que habita la creación, y del receptor –enunciario quien, por fuera de esta “contextualización”, queda limitado en sus expectativas y valoraciones, en detrimento de una experiencia estética más completa y satisfactoria.

El siguiente texto, creado como enunciado paralelo al desarrollo de un proyecto estético/artístico en un espacio social focalizado, sirve como ejemplo para puntualizar esta perspectiva. Ejemplo 2:

Sobre el proyecto y su proceso creativo

“Ciudad Kennedy: Memoria y realidad” surge de la necesidad de situar un proyecto de creación plástica en un contexto específico, animado por la intención del arte contemporáneo de acercamiento a la realidad. El sentido de lo real surge aquí como el resultado de la interacción de fuerzas tales como el momento histórico determinado, los intereses políticos e ideológicos, los aspectos sociales y humanos actuantes y el imaginario que surge de la interacción de dichas fuerzas. Un sentido de la realidad localizado en un lugar y tiempo específicos dentro del desarrollo normal de un conglomerado urbano.

De esta manera el proyecto se inserta, no en las percepciones sublimes o románticas del paisaje urbano, sino en las fibras de la existencia determinadas por la huella tangible que la realidad imprime. Lejos de pretender transformaciones radicales, el trabajo actúa como un dispositivo estético que provoca, instiga, señala, activa la memoria y alerta el sentido de pertenencia de una comunidad. Así la función del artista es más la de un infiltrado que la de un activista político que quiere cambiar todo. Desprovisto de un fin ideal, el proyecto se fue nutriendo de la realidad para construir las fibras que la conectan con la memoria y la imaginación. En el caso de un grupo de personas que construyó con sus propias manos su vivienda y cuyos esfuerzos fueron inscritos en un programa de propaganda política, se creó una memoria donde se entrelazan el mito y la realidad, el trabajo físico y el anhelo de una vida mejor con las ficciones de una mitología contemporánea. De esta manera el trabajo artístico se sitúa entre la construcción mítica y las duras condiciones de realidad; entre los residuos dejados por la memoria y su legado legendario y la condición humana presente en la construcción de una comunidad. Allí donde surgen las tensiones naturales entre la ficción y la realidad, es posible situar los argumentos con los cuales un trabajo artístico puede agregar algo a un entorno con plena conciencia de los medios disponibles, de sus alcances y sus limitaciones²⁷.

²⁶ Ibid.

²⁷ Raúl Cristancho, *Ciudad Kennedy: Memoria y realidad, Proyecto colectivo de creación plástica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2003.

Este enunciado acompañó la presentación de la exposición “Ciudad Kennedy: Memoria y realidad”, un proyecto de investigación e intervención estético/artística, desarrollado por un colectivo de artistas de la Universidad Nacional de Bogotá en la localidad de Ciudad Kennedy en Bogotá, y finalizado en el 2003. El proyecto -las obras resultantes- fueron presentadas al público en un espacio reconocido y compartido por toda la comunidad: la sede de la Asociación de Juntas Comunales de la localidad; el propósito era reforzar los elementos de articulación del trabajo creativo y cerrar el ciclo de prácticas e intervenciones estéticas en las cuales el insumo básico estaba representado por la comunidad, sus memorias y su cotidianidad, dentro del espacio común del barrio.

Posteriormente, la muestra fue exhibida en otros contextos y otras ciudades del país. En estos desplazamientos el contexto compartido, los sobreentendidos, los elementos vinculantes que cobijaban a los participantes del proceso inicial empezaron a difuminarse y a generar una nueva proxémica en relación con el sentido de la obra; una transposición de memorias y relaciones espacio-temporales que, no obstante, no representan un detrimento de su valor como práctica artística. Para un habitante de la localidad de Kennedy constituye un encuentro con su propia realidad –objetiva y subjetiva-, con el calado social, político y cultural que dio origen a su espacio de vida. Para un habitante de Pereira este proyecto condensa una actuación más del arte contemporáneo.

La dinámica enunciativa nos sitúa en varios niveles de lo que arriba hemos planteado, en la relación artista-obra-público, en el contexto de enunciación y las intertextualidades que acompañan la argumentación de lo enunciado. El enunciador, -artista, coordinador del proyecto- busca situar el por qué de la realización de su trabajo en términos de vinculación social: “surge de la necesidad de situar un proyecto de creación plástica en un contexto específico”. La “necesidad” que aquí se manifiesta no es sólo la suya, ni la de su grupo de trabajo, es la “necesidad” en términos de valoración del contexto donde se proyecta el trabajo. De manera similar, el enunciador nos precisa cuál es el “sentido de lo real” dentro del cual se organiza la interacción de los sujetos convocados y el tono socio-político que se adoptará en la obra: “interacción de fuerzas tales como... dentro del desarrollo normal de un conglomerado urbano”.

Es decir, aquí se focaliza la creación, no dentro de un espacio idealizado, sino dentro de un contexto pragmático específico, atravesado por la experiencia colectiva de toda una comunidad: “el caso de un grupo de personas que construyó con sus propias manos su vivienda..” y el colectivo de artista que animó la obra.

Podemos decir que aquí el enunciado responde a una situación de heterogeneidad en la que un contexto de enunciación se inserta en otro: un discurso autoreferencial se inserta dentro de una discursividad plástica. La voz ideológica o no del autor conduce el proceso de recepción para acentuar su carácter de realización colectiva del proyecto, para motivar el análisis sobre la relación entre el colectivo, como el autor que cita, y el accionar colectivo del barrio que es lo citado, lo referido. La puntualización sobre el tipo de acciones, de sujetos, de ámbitos de intervención colectiva y de motivaciones estéticas, ideológicas y sociales, le otorga al colectivo creador-enunciador la tonalidad que necesita para situar su obra como parte de una praxis que trasciende la estética.

Pre-textos para nuevos contextos enunciativos Al situar el análisis estético/artístico en el contexto de la sociología, Bajtin llama la atención sobre dos tendencias que han hecho carrera en este campo y que han contribuido a posicionar una mirada reduccionista del fenómeno artístico, limitando en grado sumo las condiciones de significación de sus contenidos y las posibilidades discursivas del mismo. De un lado tenemos la fetichización de la obra de arte en cuanto objeto, y de otro, la reducción del fenómeno estético a la subjetividad del creador.

Ambas direcciones han sido abordadas por las teorías de la recepción estética y por la semiótica, ambas tienden a aislar la obra del contexto socio-cultural²⁸, y ambas la desligan de la relación interdependiente y solidaria -intersubjetiva- propia de su condición ontológica: “*Intentan encontrar una parte en la totalidad*”²⁹.

El encuentro obra – receptor conjuga un acto único de percepción, a partir de un posicionamiento compartido de, por lo menos, dos sujetos situados socioculturalmente. En el intervienen elaboraciones previas, expectativas, prejuicios, gustos y sensibilidades, que pueden animar a niveles de experiencia estética diversos y, en consecuencia, propiciar diferentes niveles de complejidad en la lectura. La comprensión no constituye el acto reflejo de un enunciado específico. Ella no sucede por imposición de un acto enunciativo cualquiera, ni está prescrita como un ejercicio causal dentro de la relación que liga a los sujetos de la interacción discursiva. De alguna manera Gadamer lo sintetiza en el siguiente enunciado: “*una especie de expectativa de sentido regula desde el principio el esfuerzo de comprensión*”³⁰, es decir, que para que el receptor se movilice hacia los otros dos –el autor y lo referido- tiene que haber una relación vinculante, motivada por la obra, bien por la atmósfera que anima el contexto, bien por la configuración del tercero –el enunciado-, bien por la disposición del creador -enunciador- o bien por la solidez de la trama que todos ellos en su conjunto configuran, en relación con los contextos que los cobijan. Es necesario, entonces, una actitud volitiva que direcciona el acceso y apueste por ese encuentro con el entendimiento que yace en la obra, para que se realice el desprendimiento de significados compartidos que el creador aspira a instalar en su receptor y en la cultura.

El papel del arte no es configurar juicios, porque sus fines no son lingüísticos sino estéticos y artísticos. Su función es anticipar valoraciones afines con la experiencia y el sentimiento de un colectivo, cuyo dominio y validez escapan a cualquier esfera de la razón. De allí que tanto el autor, como lo enunciado en la obra, trazan líneas convergentes y divergentes que tocan, activan, revalúan y transforman el sistema que los contiene. La obra es acontecimiento tanto para el creador como para el receptor y la cultura, en la medida en que, dependiendo de su posicionamiento y de los elementos vinculantes que instale, puede generar una densificación (o empobrecimiento) del *continuum* de la historia. Es a partir de estos términos que la obra de arte se apropia de un particular acervo simbólico, capaz de animar una conducta significativa única, en relación con otras vivencias experimentadas por el receptor.

Como parte de los requerimientos de la obra abierta y de la pluralidad de significados que convergen en la sintonización de su comunicabilidad – dialogía-, los enunciados verbales penetran, resignifican y bordean los nuevos ámbitos de la creación artística. Desde dentro de la obra, el autor construye enunciados en situación de autoreferencialidad. Desde el género de la crítica, los receptores animan valoraciones polifuncionales que, de acuerdo con Juan Acha, se desplazan entre los planos semántico, sintáctico y pragmático de la obra, su génesis y los efectos en un contexto cultural activo, además del aparato de elaboraciones sumistradas por otras disciplinas y otras ciencias. Es decir, al acto creativo le asiste una necesidad de apalabramiento,

28 En su *Crítica del arte* Juan Acha señala como desde mediados del siglo XVI, época en la que aparece la crítica propiamente dicha, la forma y el énfasis argumentativo del discurso han sufrido transformaciones sustanciales, hasta lograr posicionarse, a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, la crítica de arte como disciplina de la sociología. A partir de allí se acentúan la necesidad de enfocar los problemas conceptuales de la creación de la obra, por fuera de la personalidad de autor y en una relación estrecha entre su forma, la historia de las ideas estéticas y con su campo de interacción sociocultural.

Juan Acha, *Crítica de arte*, México, Ed. Trillas, 1992.

29 M. Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Op. Cit., p. 111

30 H.G. Gadamer, Op. Cit., p. 60

que se puede traducir en necesidad de una nueva comunicabilidad, y que se manifiesta en la diversidad de tonos que apropia a la comunidad de receptores (*la palabra ajena* en Bajtín configurada en toda su potencialidad). En la alteridad que practican los participantes de este hecho social, el lector ideal, considerado en virtud de su capacidad para determinar la complejidad interna de la forma que comporta la obra -Bajtín-, toma lugar en la enunciación y se hace copartícipe del acto creativo, bien como analista, bien como crítico, pero finalmente con un nuevo lugar en la dinámica discursiva de las artes. Es allí donde se activa una práctica de gran relevancia cultural para estas reflexiones, en tanto el crítico, deviene autor mediado y mediación a la vez. La afirmación de que los instrumentos mediadores están inherentemente relacionados con una acción, a la que deben su existencia y en función de la cual desempeñan su papel corresponde a James Wertsch³¹. A esta visión contribuyen Vigotsky y Bajtín, y de ella nos valemos aquí para situar el papel mediador que cumple el lenguaje verbal en relación con las prácticas estético/artísticas. En el enunciado de la crítica patentiza una forma directa de los usos del *discurso ajeno*³² en tanto conjuga un ejercicio permanente de disociación asociación, cuya reacción argumentativa recae o proviene de un símbolo, de un plano, de un gesto plástico, de una grafía, de una disposición espacial, de una reacción matérica. Veámos el ejemplo 3:

Aproximarse al proyecto creativo de Oscar Muñoz supone entramar lecturas de las definiciones primigenias y de las inagotables redefiniciones que posteriormente se han dado a medios expresivos como la fotografía, el dibujo, el grabado, la escultura, la instalación, o el arte de proceso. Ello, pendiendo siempre de concepciones alrededor de las cuales ha girado la historia del arte, así como de variaciones acerca de la realidad y de lo real, que adeudan motivaciones al proceso histórico y a la condición local en que el artista ha forjado una mirada.

Esos referentes se han trenzado en la obra de Muñoz, bajo una comprensión que extrae de ellos lo esencial, en un juego de alteración de factores, que generalmente desmaterializa los recursos de trabajo mientras potencia su voz poética. En ese devenir experimental en que el artista reactualiza constantemente los métodos de configuración de la imagen de los que se vale, ha deconstruido las nociones de los oficios artísticos, mientras ha incluido en la conformación de su propuesta, elementos vitales como el agua (en diferentes estados), el aire, la luz o el polvo.

Al interactuar con esos elementos, Muñoz ha abordado la expresión del tiempo eterno y de la disolución constante e inevitable del presente, cuestión que lo ha llevado a insistir en el desestablecimiento de las nociones de realidad y, con ello, de las miradas unívocas.

Desde esas consideraciones, Oscar Muñoz posiciona una propuesta de características únicas y de incuestionable madurez artística en un lugar central en el arte Colombiano. En este contexto es resaltable su maestría en lenguajes de la visualidad, en la reinterpretación de géneros como el retrato y el paisaje urbano, así como en el discernimiento de una problemática intrincada, y cargada siempre de connotaciones novedosas³³.

A diferencia de los dos ejemplos expuestos anteriormente, en este enunciado, género crítica de arte, nos encontramos con un caso particular del discurso indirecto. El enunciador construye su argumento en los límites trazados por un enunciador inicial, es decir, que claramente se evidencia la presencia de la *voz ajena* modulando las relaciones entre un enunciado 1 (el del artista) y un segundo enunciado (el del crítico). La voz que argumenta se desplaza

31 James V. Wertsch, *Voces de la mente*. Un estudio sociocultural para el estudio de la acción mediada, España, Viso, 1993, p. 141.

32 V.N. Voloshinov/Bajtín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 155.

33 María Iovino M., *Volverse aire*, Bogotá, ediciones Eco, 2003, p. 13.

constantemente, ya para exponer, ya para contrastar, ya para relacionar, exhibiendo cierta distancia en relación con los referidos: la obra de Oscar Muñoz, la historia del arte, las nociones de realidad y de los oficios artísticos propuestas por el artista. En este sentido, el modo de aludir es indirecto y a través de él se puede valorar la distancia que media entre los dos agentes de la enunciación, y la tonalidad con la que posteriormente circulará el discurso. En los cuatro párrafos que configuran el enunciado, su autora –enunciador introduce el nombre del referido - Oscar Muñoz-, para enfatizar su relación con el tercero referido de la enunciación y afianzar un punto de vista construido en los límites señalados por éste desde el acto creativo. Finalmente el enunciador sitúa su enunciado en el contexto cultural e histórico del arte Colombiano, para trazar las líneas de continuidad de la enunciación y evidenciar el *plus* de su análisis. La voz del enunciador –crítico- no se subsume, sin embargo, en la *voz ajena* –la obra del artista Oscar Muñoz-, ella conserva un *fondo perceptivo* que se agita dinámicamente en el contacto con la voz móvil (*voz ajena*) hasta ganar una identidad *autorial*, en la que se anticipa un “*umbral de recepción*”³⁴ premeditado: “*La palabra que roza la palabra*”

Hoy se ha convertido en tarea de los críticos y los analistas del arte abastecer a los públicos de nuevas ideaciones y conceptos que contribuyan a suplir las insuficiencias que exhibe el contexto y el propio sistema interpretativo de las artes, y que, a la vez, acercan argumentos apropiados al campo y a las condiciones de contexto en las cuales acontece la experiencia estética. Por la manera como se configuran estos enunciados verbales y por el rango de circulación que ganan, el crítico abre compuertas de re-conocimiento y encuentro con la dimensión socio-cultural de la obra de arte, que en virtud de su naturaleza, circula dentro de otras restricciones. De esta forma, el género discursivo de la plástica propone un metarrelato –un texto configurado a partir de un pretexto-³⁵ en el que se desdobra la imagen del discurso original, se construyen nuevas visiones sobre su contenido y se expresan las dinámicas propias de una enunciación heterogénea e intertextual: “*relaciones jerárquicas simétricas o asimétricas, grados de proximidad o de lejanía entre los protagonistas...niveles de jerarquía y grados de cercanía en relación la palabra ajena o el acontecimiento referido*”³⁶. Para que la obra sea legitimada socialmente en términos de su eficacia simbólica, ésta debe ser acuñada o traducida a contextos comunes a toda una comunidad de iniciados y, además debe estar ligada, o a un interés colectivo, o a una praxis específica.

La dinámica que instauran estas formas discursivas no sólo conciben una movilidad permanente de los enunciados y de los acontecimientos referidos, también nos plantean una mutación permanente de las condiciones de actuación de los sujetos en las que se fundan nuevas prácticas y formas de vínculo social (mediado), y de encuentro y re-conocimiento de “lo otro” que también nos constituye como sujetos históricos que somos. Así, nos afirmamos en que las relaciones de intercambio están todas mediadas por el lenguaje y aluden a un contexto de enunciación en el que se condensan intersubjetividades, percepciones mutuas, estímulos y sistemas de interpretación y comprensión, en los que cada sujeto exhibe la carga de sus condiciones de existencia social, cultural y política.

34 V.N. Voloshinov/Bajtín, Op. Cit. p. 158.

35 Walter Ong, *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1999, p.157.

36 María Cristina Martínez, *La construcción del proceso argumentativo en el discurso*, Op Cit., p. 75

Bibliografía

- Acha, Juan, *Crítica de arte*, México, Ed. Trillas, 1992. Bajtin, Mijail M., *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, España, Anthropos, 1997.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Cristancho, Raúl, *Ciudad Kennedy: Memoria y realidad*, Proyecto colectivo de creación plástica, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2003.
- Gadamer, H. G., *Estética y hermenéutica*, España, Tecnos, 2001.
- Iovino M., María, *Volverse aire*, Bogotá, ediciones Eco, 2003.
- Martínez, María Cristina, *La construcción del proceso argumentativo en el discurso*, Colombia, Universidad del Valle, Cátedra UNESCO MECECAL
- Lectura y escritura, 2005, p. 74.
- Mena, Fiberto, *La opción analítica del arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 18 Ólea, Oscar, *Historia del arte y juicio crítico*. Mexico, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1999, p.157.
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____, “La experiencia estética”, *En Praxis Filosófica*, Universidad del Valle, Cali, Nueva serie 7, nov. 1997, pp. 3-21
- Vanegas, Ramón, *El paisaje ausente*, Maestría en Artes Plásticas y Visuales, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2003.
- Voloshinov, V/Mijaíl Bajtin, *La construcción de la enunciación*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1998,
- Voloshinov, V. / Bajtín, M. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza.
- Wertsch, James V. *Voces de la mente. Un estudio sociocultural para el estudio de la acción mediada*, España, Visor, 1993.