



Textos, intertextos y contextos del arte contemporáneo

Texts, Intertexts and Contexts in Contemporary Art

Margarita Calle Guerra^(*)

Universidad Tecnológica de Pereira - Colombia

aumar@utp.edu.co

Resumen

Con los desplazamientos operados en el campo del arte desde mediados del siglo XX, su práctica queda sometida 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 creativo el artista construye enunciados con fines vinculantes y en situación de autorreferencialidad. Desde la recepción los espectadores y la

Abstract

Since mid 20th century, the aesthetic representation field has suffered from displacement. Art (the artistic representation) is subjected to a double influence of internal factors and social relationships of an extra-artistic order that leads to a restatement of the goals and means that traditionally have defined its place in culture. In this context, the need of new textual and discursive forms have placed the art practices in spaces of intersection with other disciplines and other language experiences, which engage each time in different types of relationships with the public and with specific contexts. From the creative process, the artist builds statements with connected goals and in a situation of self-allusion. From the reception, the spectators and the critics cheer evaluations and multiple inter-

crítica animan valoraciones y polifonías 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 emparejando 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.

Palabras clave: arte contemporáneo, discurso, enunciado, prácticas estético-artísticas, comunicación, dialogía.

pretations that make the work converse with the tradition and with the semantic resonances that participate in its field. The purpose of this work is to understand the dialogical dimension of these discourses and to interpret its communicative simultaneousness, relating their voices, their contexts and feelings from the enunciation theory (Bajtín) and the comprehensive hermeneutics (Gadamer, Ricoeur).

Keywords: contemporary art, discourse, enunciation, aesthetic-artistic practices, communication, dialogic.

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 Ricouer

INTRODUCCIÓN

Los descentrajes experimentados en el campo del arte a partir de los años sesenta del siglo XX, han animado transformaciones que inciden drásticamente en el replanteamiento de los medios y los fines que tradicionalmente habían definido el lugar del arte en la cultura. No obstante, estas rupturas afianzan una estrecha relación participativa entre artista, obra y público, como despliegue de diferentes formas discursivas en las que se aviva el impulso comunicativo que, como lo señala Gadamer (2002: 98), es parte de la demanda que el arte nos hace hoy, como estrategia para fundar comunidad. La manera como se traman estas formas de encuentro en el sentido genera una red de significados y usos culturales, en los que la obra, además de dialogar con el acumulado de la tradición, exhibe el acumulado de contextos y resonancias semánticas que participan de su campo. De allí que, entender la dimensión dialógica de estos discursos e interpretar su simultaneidad comunicativa, emparentando sus voces, sus intertextos y orientaciones enunciativas, constituye el interés 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-, 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. Las reflexiones aquí presentadas provienen del trabajo adelantado en el Doctorado en Humanidades de la Universidad del Valle (Cali, Colombia), en el que me ocupo de entender el modo como se operan los desplazamientos y descentrajes discursivos en las prácticas artísticas contemporáneas, en relación con nociones como las de expresividad, experiencia, identidad y cultura, 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, particularmente el proyecto denominado “Descen-trajes estéticos y prácticas artísticas contemporáneas: la paradoja de las identidades y la negociación cultural”.

1. HACIA UNA CONFIGURACIÓN DIALÓGICA

Después de la modernidad se han generado grandes transformaciones en las prácticas del arte, las cuales, en su mayoría, responden al interés de dilatar o disolver los discursos estables y solidificados por la institucionalidad y las corrientes dominantes del arte, para dejar emerger nuevas formas de creatividad social y de producción de sentido, ligadas con la experiencia cotidiana. Estas nuevas formas de producción simbólica se valen de una reconfiguración de los modos de inscripción de los códigos visuales en los que la palabra entra a ocupar posiciones constitutivas de la expresividad y la “puesta en obra”, para señalar el lugar de una “tensión metalingüística” (Mena, F., 1977: 18), en la que el artista actúa como protagonista de un doble juego discursivo: el de hacer arte al tiempo que construye un discurso sobre el arte. Los primeros síntomas de este proceso lo evidenciaron algunos de los artistas que inauguraron la vanguardia como Seurat y Cezanne, quienes se preocuparon por otorgarle a sus obras una coherente trama estructural, cuyo fin era superar 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 y enunciados discursivos. Una perspectiva de la noción de dialogía propuesta por Bajtin¹, donde la obra de arte, al igual que todo enunciado discursivo, empieza a constituirse 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, tanto los elementos que articulan proposicional y mate-

¹ Bajtin 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 Bajtin y Voloshinov en el ensayo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” (Bajtin, M., 1997).

rialmente la obra, como el posicionamiento del artista respecto a los demás participantes del contexto de interacción donde ésta se instala. Así pensado, 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 los contenidos que ésta construye. Un enfoque relacional e interaccionista que busca potenciar experiencias de encuentro y participación mediada, cuya comprensión contribuye a debilitar la posibilidad de que las prácticas del arte queden sometidas a meros acercamientos subjetivistas, unívocos o monologizantes.

Varios horizontes teóricos participan solidariamente de esta posibilidad de apertura y encuentro dialógico en el arte de hoy: 1) el reconocimiento de la obra de arte como declaración e instancia de interpretación (Gadamer); 2) el reconocimiento del artista como sujeto en comunicación y de la obra de arte como mediadora de esta dinámica, independientemente de su complejidad (Acha); 3) el reconocimiento de la obra de arte como acontecimiento: instancia para el desvelamiento de propiedades del lenguaje invisibles e inexploradas (Ricoeur); y 4) la acentuación del carácter sociológico de la creación y recepción de la obra de arte (Bajtín). La validez de estas miradas se arraiga en la necesidad que sufre el campo del arte 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 necesidad de apertura al mundo que deviene puente conceptual para allanar los límites que configuran el nuevo *locus* del arte contemporáneo, en la que, además de determinantes formales, intervienen factores culturales de orden extraartístico. Ya Bajtín había presentado este desplazamiento cuando manifestó cómo lo estético, lo mismo que lo jurídico o lo cognoscitivo, representaba tan sólo una variedad de lo social y por lo tanto, un acercamiento a la comprensión de su sistema sólo tendría 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” (Bajtín, M., 1997: 109), 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 abiertos².

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: estilo, ideas, 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. Paul Ricoeur sintetiza esta vocación pública, cuando señala cómo, en tanto discurso del arte, la obra “no sólo tiene un mundo, sino que tiene otro, otra persona, otro interlocutor al cual está dirigido” (Ricoeur, P., 2002: 98) 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 integre sus códigos de configuración, participan de una dimensión dialógica (Bajtin) en la que se anticipa una fuerte conciencia de los hechos, pensada en función del posicionamiento del otro, en tanto receptor, espectador o lector, animando una semiosis dinámica e ilimitada en la que se resignifica y revalora el proceso integral de circulación de la obra, que podemos equiparar con el proceso de enunciación (Martínez, M. C., 2005: 74)³. Sin embargo, 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 y las elaboraciones del espectador casi nunca coinciden en términos de “lo enunciado”. La razón fundamental de esta divergencia radica en que la naturaleza abstracta y simbólica de la obra de arte, no se deja reducir, ni a la mera experiencia del espectador, ni a los sucesos del entorno. Ella se mani-

² 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.

³ 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” (Martínez, M. C., 2005: 74).

fiesta como un acontecimiento autónomo y 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 confiere la condición de inacabamiento a la obra, otorgándole la posibilidad de ser espacio de diálogo, de memoria, de encuentro en lo convergente y en lo divergente. Es en ese despojamiento de su pretensión de verdad y en su renuncia a un referente prefigurado (representación), donde el creador se otorga a sí mismo el terreno necesario 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, haciendo que cada obra se presente como una revelación genuina y singular para nuestra experiencia. No obstante, una primera clave para acercar argumentos en torno a un dominio que cobije por igual al autor 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 no tácitamente expresadas] y (...) son justamente estas valoraciones las que organizan la forma artística en cuanto su expresión inmediata” (Bajtin, M., 1997: 125).

Estas condiciones en las que se moviliza el proceso de recepción de la obra han sido ampliamente desarrolladas por Gadamer (2001: 50-63) y por Ricoeur (2002: 100-110). 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 sin supeditarse a él y, especialmente, que sea expresión de una “verdad” no dogmática, que en modo alguno tenga que coincidir con lo que su creador se había figurado. Para Ricoeur, por su parte, 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” (Ricoeur, P., 1997: 97).

Ahora bien, ¿cómo diseminar la densidad de los discursos y los propósitos del arte en los que se anima ese campo activo y dialógico que estamos vislumbrando? Una de las condiciones a las que se ha visto aboca-

do el artista contemporáneo es a la de crear proposicionalmente la obra antes de comprometerse con su materialización en un soporte determinado. Y es que con la ruptura que sufre el campo a partir de la superación de la representación, las prácticas estético/artísticas cambian de status y el artista opera un descentraje fundamental, en el que se revalúan los fines, los medios y la forma misma de la creación artística. En este sentido se hacen evidentes dos tendencias en la reconfiguración de los procesos de producción artística, ambas concomitantes: “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” (Mena, F., 1977: 9). 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 obra⁴. En el segundo, se vale de instrumentos de la investigación cualitativa para intervenir, a manera del etnógrafo, la realidad social. La necesidad a la que ambos enfoques responden es a la de crear un “con-texto enunciativo”, no necesariamente descriptivo ni explicativo, a través del cual afloran claves para que el espectador vivencie la obra, con elementos de juicio para su discernimiento y reelaboración. No obstante, por fuera del discurso verbal y jerárquicamente por encima de él, la obra estará siempre en condiciones de dialogar con un espectador prefigurado.

Veamos el ejemplo 1, tomado del texto general de la obra *El espacio ausente*, del artista colombiano Ramón Vanegas:

“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” (Vanegas, R., 2003).

⁴ En el acto creativo operan, de manera paralela procedimientos mentales y expresivos; unos de carácter sensible y abstracto, otros relacionados con la materialidad de la obra, con los procesos de configuración, despliegue y exterioridad. Se trata de una relación indisoluble en la que el carácter proposicional de la obra genera aperturas para su inscripción, exteriorización y su visibilidad como producto cultural formado.

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 del acto creativo, configurando una suerte de poética de la poética de la obra, en la que se bordea, tanto el nivel del contenido -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 asegurar campos de experiencia compartidos, para ampliar los límites de su experiencia personal, desde la inclusión de otros ámbitos discursivos, garantizando, además, que el espectador poco familiarizado con las dinámicas del arte de hoy, también pueda participar del acontecimiento que concita la obra.

En el ejemplo 1 vemos que el artista nos ubica geoespacialmente en el lugar de su acción estética: “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...”; sus motivaciones: “se inicia con una ‘revelación’...”; el tipo de recursos artísticos desplegados: “...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 asume como una mediación potente que articula y convoca todos los contextos y referentes la obra, para orientarnos en su desentrañamiento comprensivo.

De manera complementaria, en el ejemplo 2, que presentamos a continuación, el artista, además de señalarnos las motivaciones íntimas en las que tiene lugar su obra, nos conecta con los acontecimientos ligados a su acción, extrapolando su experiencia subjetiva al espacio colectivo, de tal manera que su desprendimiento nos cobije, en una suerte de catarsis con la memoria, de toma de conciencia frente a una pérdida y de vivencia de lo ausente, por mediación del paisaje:

“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 (...) El espacio y el agua se iluminan y se llenan de color (...) 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. 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 dibujo” (Vanegas, R., 2003).

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 coloca ante los contextos 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 la ausencia, mediada por el paisaje. Este ejemplo 2 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 intertextualidades⁵. Por su desmaterialización, por las maneras de instalar sentido, por su transitoriedad y por la simultaneidad de textos y contextos puestos en obra, el arte contemporáneo excede el horizonte de expectativas del receptor, quien en su afán de vivir una verdadera experiencia de encuentro con la obra, se ve forzado a penetrar los recursos especializados por el artista y por la cultura, para posibilitar ese encuentro. Esta nueva discursividad está, entonces, pensada en función de aquello que habita la creación y del receptor mismo, quien por fuera de esta “contextualización”, puede quedar limitado en sus propias expectativas y valoraciones, en detrimento de una experiencia estética más compleja y transformadora.

⁵ Tal como lo plantea Julia Kristeva, el texto posibilita un “cruce de superficies textuales”, una red de conexiones que puede leerse como un diálogo de varias escrituras: del autor, del destinatario, del contexto cultural anterior o actual; tres elementos en diálogo, que desde la perspectiva que la autora checa construye a partir de Bajtín, permite hablar de intertextualidad, en lugar de intersubjetividad: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, J., 1981). La convergencia de formas textuales, expresivas y contextuales presentes en el arte contemporáneo, configura, a nuestro modo de ver, un escenario de cruces, reconfiguraciones y mediaciones en los que se pone en situación la autonomía del autor y se crean las condiciones para animar una nueva pragmática del arte.

El siguiente texto, creado como enunciado paralelo al desarrollo de un proyecto estético/artístico en un espacio social urbano focalizado, sirve como ejemplo para ampliar la dimensión esta perspectiva dialógica. Ejemplo 3⁶:

“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 limitaciones” (Cristancho, R., 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 presenta-

⁶ Proyecto artístico de creación colectiva, realizado a partir de un contexto específico (Site-Specific Art).

das 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, con la transposición de memorias y las relaciones espacio-temporales vinculadas a ella.

La dinámica enunciativa presentada por este nuevo texto nos sitúa en varios niveles de lo que arriba hemos planteado, en la relación con los vínculos entre artista-obra-público, con la noción de contexto y con las relaciones intertextuales desprendidas del ámbito de enunciación. El enunciador, -artista, coordinador del proyecto- busca situar el porqué 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 artistas que concibió y acompañó todo el desarrollo de 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 autorreferencial se inserta dentro de una práctica discursiva con fines artísticos. La voz ideológica o no del autor conduce el proceso de recepción para acentuar el 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 lo artístico.

2. 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 los 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-cultural⁷, y ambas la desligan de la relación interdependiente y solidaria -intersubjetiva- propia de su condición ontológica debido a que “intentan encontrar una parte en la totalidad” (Bajtin, M., 1997: 111)

El encuentro obra-receptor conjuga un acto único de comunión, a partir de un posicionamiento compartido en el que intervienen elaboraciones previas, expectativas, prejuicios, gustos y sensibilidades, que pueden animar niveles de experiencia estética diversos y, en consecuencia, propiciar diferentes niveles de complejidad en la lectura de una obra. 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. Por el contrario, a ella le asiste “una especie de expectativa de sentido” (Gadamer, H. G., 2001: 60) que regula desde el principio la orientación de quien desea comprender, y que empuja para que se

⁷ 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 posicionar, 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 socio-cultural (Acha, J., 1992).

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 ni científicos 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 autorreferencialidad. Desde el género de la crítica, los receptores animan valoraciones polifuncionales que, de acuerdo con Juan Acha (1992: 22), 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 suministradas por otras disciplinas y otras ciencias. Es decir, al acto creativo le asiste una necesidad de “apalabramiento”, que se puede traducir en necesidad de una nueva comunicabilidad, y que se manifiesta en la diversidad de tonos que apropia la comunidad de receptores (*la palabra ajena* en Bajtin, 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 (Bajtin, M., 1982: 180-181; 1997: 109)⁸, toma lugar en la enunciación y se hace copartícipe del acto creativo, bien como analista,

⁸ Para Bajtin, autor y lector, o espectador y autor, son deudores de una comprensión mutua que, necesariamente, pasa por la obra. Del mismo modo que el autor configura un ideal de lector en su obra, “el autor es para el lector un conjunto de principios creativos que deben ser realizados” (Bajtin, M., 1982: 180-181; 1997:109).

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 o analista, 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 Wertsch (1993: 141). A esta visión contribuyen Vigotsky y Bajtin, y de ella nos valemos aquí para situar el papel mediador que cumple el lenguaje verbal en relación con las prácticas estético/artísticas hoy. En el enunciado de la crítica se patentiza una forma directa de los usos del *discurso ajeno* (Voloshinov, V. y Bajtin, M., 1992: 155) 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.

Veamos en el ejemplo 4 la manera como se visibilizan estos umbrales de comprensión:

“La elaboración de un duelo (la muerte de la madre) y el encuentro con un paisaje marítimo (una roca cercana a la isla de Providencia), son los elementos que dan inicio al trabajo de Ramón Vanegas quien a lo largo de su trayectoria ha mantenido un constante interés por la imagen seriada, antes el grabado, ahora la fotografía. El trabajo recoge cuatro momentos que son los estadios por los que ha pasado la propuesta de Vanegas (...); cada uno de ellos se ha ido depurando con el fin de propiciar una actitud contemplativa por parte del espectador. Las imágenes se agrupan siguiendo siempre una estructura reticular con la que de forma consciente, según las propias palabras de Vanegas, busca una ‘paradoja entre lo rígido, abstracto y matemático (...) con lo transparente y atmosférico de la imagen’” (Rodríguez, M., 2003).

A diferencia de los tres ejemplos presentados anteriormente, en este enunciado nos encontramos con un caso particular del discurso indirecto. El enunciadore construye sus argumentos en los límites trazados por un enunciadore inicial, es decir, que claramente se evidencia la presencia de la *voz ajena* modulando las relaciones entre un enunciado A (el del artista) y un enunciado B (el del crítico o analista del arte). La voz que argumenta se desplaza constantemente, ya para exponer, ya para contrastar, ya para relacionar, exhibiendo cierta distancia en relación con los referidos: la obra de Ramón Vanegas, la historia del arte, las nociones de realidad y los antecedentes creativos del artista. En este sentido, el modo de aludir es indi-

recto 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 el párrafo de este enunciado, su autora -enunciador- introduce el nombre del referido -Ramón Vanegas-, 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, evidenciando el *plus* de su análisis. En este sentido la voz del enunciador -crítico- no se subsume en la *voz ajena* -la obra del artista Ramón Vanegas-, sino que articula 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” (Voloshinov, V. y Bajtin, M., 1992: 158) premeditado: “La palabra que roza la palabra” (*ibíd.*).

3. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Como hemos intentado sustentar en este ejercicio, al arte contemporáneo le asiste hoy el compromiso de cuestionar a los públicos de nuevas ideaciones y conceptos que contribuyan a suplir las insuficiencias que exhiben los contextos de interacción y el propio sistema interpretativo de las artes, al tiempo que acercan argumentos apropiados al campo y a las condiciones del contexto en las cuales acontece la experiencia estética. Por la manera como se configuran estos nuevos intertextos y por el rango de circulación que ganan, tanto artista como crítico abren compuertas de reconocimiento y encuentro con la dimensión socio-cultural de la obra de arte, que en virtud de su naturaleza, circula dentro de las restricciones propias del “complejo mediológico” (Debray, R., 2000: 91) que ellas configuran, cuando conjugan lo técnico, lo simbólico y lo político en relaciones que no siempre son de complementariedad, sino, ante todo, de polaridad y de tensión. Las textualidades que anima el arte de hoy, proponen, entonces, un metarrelato -un texto configurado a partir de un pretexto- (Ong, W., 1999: 57) en el que se desdobl原因 las posibilidades de exteriorización, expresividad y “puesta en obra” del arte, al tiempo que se construye la dinámica de una enunciación heterogénea e intertextual, interdependiente. Si tenemos en cuenta que la obra sólo es legitimada socialmente en términos de su eficacia simbólica, cuando es acuñada o traducida a contextos compartidos por toda una comunidad de iniciados y cuando es ligada a un interés colectivo o a una *praxis* específica, entonces, podríamos decir que

estos umbrales de “visibilidad y enunciabilidad” (Foucault, M., 1985) que la misma obra propicia son, en cierta forma, modos de realización del potencial simbólico depositado en ella. En el sentido del análisis aquí desplegado, el lenguaje se constituye en un dispositivo configurador de la obra, contribuyendo, junto con todo el sistema visual y expresivo de ésta, a la activación de nuevas condiciones de circulación, mediación e inscripción pública, vinculadas con su realización simbólica y social.

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: la tradición. 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.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan (1992): *Crítica del arte*. México: Trillas.
- BAJTIN, Mijail (1997): *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. España: Anthropos.
- BAJTIN, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- CRISTANCHO, Raúl (2003): *Ciudad Kennedy: Memoria y realidad*. Proyecto colectivo de creación plástica. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
- DEBRAY, Regis (2000): *Vida y muerte de la imagen*. España: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1987): *Foucault*. España: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1985): *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- GADAMER, H. G. (2001): *Estética y hermenéutica*. España: Tecnos.
- KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- MARTÍNEZ, María Cristina (2005): *La construcción del proceso argumentativo en el discurso*. Cali: Universidad del Valle, Cátedra UNESCO MECÉCAL Lectura y escritura.
- MENA, Filiberto (1977): *La opción analítica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ÓLEA, Oscar (1998): *Historia del arte y juicio crítico*. Mexico: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- ONG, Walter (1999): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul (1977): "La experiencia estética", *Praxis Filosófica*, Nueva Serie 7, noviembre de 1997, Universidad del Valle, Cali, pp. 3-21.
- RICOEUR, Paul (2002): *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ, Marta (2003): "Sobre el paisaje ausente de Ramón Vanegas". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Artes Visuales.

VANEGAS, Ramón (2003): *El paisaje ausente*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Artes Plásticas y Visuales.

VOLOSHINOV, V. y BAJTIN, M. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

VOLOSHINOV, V. y BAJTIN, M. (1998): *La construcción de la enunciación*. Buenos Aires: Almagesto.

WERTSCH, James V. (1993): *Voces de la mente. Un estudio sociocultural para el estudio de la acción mediada*. España: Visor.

PARA CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

CALLE GUERRA, Margarita (2009): “Textos, intertextos y contextos del arte contemporáneo”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 4, primer semestre de 2009, pp. 3-22. ISSN electrónico: 1989-0494. Universidad Complutense de Madrid.

Disponible en: <http://www.ucm.es/info/mediars>

(*)La autora

Margarita Calle Guerra es profesora asociada del Departamento de Humanidades e Idiomas de la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia). Es licenciada en Español y Comunicación Audiovisual y magíster en Comunicación Educativa de la Universidad Tecnológica de Pereira. Candidata a doctora en Humanidades por 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 miembro del comité editorial 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).

RECIBIDO: 24 de marzo de 2009.

ACEPTADO: 7 de junio de 2009.