



NÁLISIS DEL DISCURSO EN TORNO A LA CRÍTICA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

Gloria María Zapata Marín¹

Resumen

Este documento es un análisis que compagina dos campos disciplinares, el primero de ellos, la crítica de arte en Colombia; el segundo, el campo del discurso. Se investigó cómo se instaura, desde tres textos críticos, la obra de arte como un espacio discursivo. Se precisaron cinco conceptos claves, la situación de comunicación y la situación de enunciación dentro del enunciado para explicar la construcción de los sujetos discursivos y como, desde allí, se convoca el género discursivo periodístico.

Palabras Clave: discurso, crítica, arte contemporáneo, sujetos discursivos, argumentación.

Abstract

This document is an analysis that combines two disciplinary fields, one of them is about the art criticism in Colombia and the second one is related to the field of discourse. We investigated in three critical texts how the work of art as a discursive space is established. Five key concepts were specified, as well as the condition of the communication

and the situation of enunciation within a statement that was used in order to explain the construction of discursive subjects and how the journalistic discourse genre come out from there.

Key Word: discourse, criticism, contemporary art, discursive subjects, argumentation.

INTRODUCCIÓN

No es posible hablar de arte sin antes haber sentido y experimentado lo que un acto creativo causa en nuestra sensibilidad. El problema del arte, su discusión teórica y técnica ha estado circunscrita a círculos intelectuales o académicos donde se debate la construcción del significado en las cambiantes producciones estético-artísticas, que en la actualidad pasan por múltiples y variadas expresiones y realizaciones. Ellas se visibilizan a través de la crítica de arte, como producto final del circuito cultural, producción, distribución y consumo de obras de arte.

Sin embargo, la tarea de la crítica de arte, y del crítico de arte, es un campo que se mueve en una constante tensión entre fuerzas, a medio camino, entre la especulación y la rigurosidad sistemática.

¹ Magíster en Lingüística y Español. Universidad del Valle- Cali- Colombia. Docente cátedra INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO. Contacto: gloria.zapata.marin@gmail.com

Es imposible obviar esta cuestión y es por ello que los estudios e investigaciones sobre crítica de arte, y sobre lo que sucede con la crítica de arte en nuestro país, son una parte fundamental del circuito cultural que se abre paso en Colombia, donde la formación de los profesionales del arte, ya sean artistas, curadores, museógrafos o críticos, necesariamente deben adaptarse al conocimiento y manejo de nuevas herramientas tecnológicas que afectan las prácticas artísticas, y por ende, el hecho escritural que sobre ellas se haga.

Sabemos que el desarrollo tecnológico, atravesado por la interpenetración, incide, indudablemente, en la percepción que hacen los individuos de su realidad y de la sociedad en la cual están inmersos; estas visiones son esenciales dentro de los ciclos de producción, distribución y consumo ya que su existencia promueve la legitimidad, o no, de los contenidos que aparecerán en los textos críticos. Por eso, una mirada desde el análisis del discurso permite observar las relaciones entre creadores, espectadores y críticos, todos ellos sujetos creados en y por el enunciado, para comprender que las prácticas artísticas estudiadas desde el discurso, posibilitan una revisión al fenómeno estético y social del arte y a las intermediaciones que se evidencian cuando consideramos el circuito comercial del arte.

Es por esto que la función del curador, del museógrafo, del artista ha sufrido un cambio sustancial que propone otros retos de formación, de aproximación y de investigación, debido a que los medios digitales portan un cambio de vértice que posibilita redefinir las fronteras y los ámbitos de desempeño actuales. Estos están traspasados por los espacios virtuales y digitales que cambian sensiblemente las conceptualizaciones de colección, exhibición, espacio expositivo, soportes artísticos, deslocalización, instantaneidad, fugacidad, circulación, apropiación, perdurabilidad, y con ello, se modifican las imbricaciones entre producción artística, sociedad y tecnología.

Es importante por esto indicar que la irrupción de la fotografía, el video digital, de la Internet y lo virtual como alternativas

tecnológicas de creación, ponen de presente una nueva lectura crítica y discursiva, que debe hacerse sobre los enunciados que allí se crean, ya que, las aproximaciones entre sujetos discursivos, las tonalidades creadas, las fuerzas sociales que está en tensión en estos lugares, requieren una nueva forma de ser interpretados para comprender cómo estos lenguajes están convocando otras relaciones sociales.

La investigación realizada se propuso acercar dos campos: el análisis del discurso, para indagar sobre la constitución de la obra de arte como una práctica discursiva, y la crítica de arte contemporáneo en Colombia, para tratar de mostrar cómo el crítico construye ese objeto escurridizo, el acto creativo, frente a otros discursos.

Es innegable la carga de significado que porta la obra de arte; de igual manera, el impacto que ejerce en el observador o espectador – tal vez, lector – permite plantear que son obras que proponen cuestionamientos sobre la misma problematicidad del acto comunicativo contemporáneo y por ello, son manifestaciones únicas en las que se pueden rastrear fenómenos paradójicos y cuestionadores desde todas las disciplinas.

Los quiebres y cambios que ha sufrido el concepto de obra de arte, el constante vaivén en las discusiones sobre forma y contenido, las polémicas en cuanto a estilos y tendencias, nos dejan abierto un camino para empezar a indagar cómo se construye la relación entre obra y espectador, qué tipo de dinámica se convoca en torno al arte como discurso y qué ámbitos entran en escena dentro de este acto comunicativo en las obras de arte contemporáneo en Colombia.

Para aproximarnos a estas obras tan complejas se propone, entonces, hacer una mirada desde el análisis del discurso a la crítica del arte contemporáneo en Colombia, buscando rastrear en la polémica planteada, la manera en que están instaurados los conceptos fundamentales de ese análisis.

CINCO CONCEPTOS COMO BASE TEÓRICA

El primer concepto que nos interesa considerar es “contemporáneo”. En nuestro país, a partir de la década del 50 se vive un despliegue de lenguajes que buscaban consolidar una vanguardia propia que fuera visible como fenómeno artístico y es así como se inicia un proceso de aproximación a los hitos artísticos más importantes en el mundo. Y el oficio crítico que allí tenía lugar, también presenta un nuevo marco referencial y contextual para poder empezar a hablar de lo contemporáneo.

Por esa época, los artistas inician un proceso donde se busca llamar la atención sobre la necesidad de que el arte tenga un dominio comunicativo propio y que esté marcado por una autonomía lejana de aprensiones sociales y políticas; que sea una manera de reelaborar la realidad social y cultural.

Los problemas estéticos que se planteaban, y en su consecuente discusión, se reclamaba que el arte debía ser partícipe de la realidad política y social porque desde allí se instauraba su vigencia estética.

Es importante ver entonces la función que cumplieron los Salones de Arte de los años 50 y 60 donde se dieron espacios de reflexión y crítica, y aunque al principio, mucho de lo que se hacía allí tenía que ver con el simple inventario de obras y estilos, posteriormente se pasó a discusiones estéticas y artísticas que promovieron una nueva mirada sobre lo que sucedía en el arte y con los artistas en el país.

Podemos decir que con la aparición de figuras como Marta Traba especialmente, se sientan las bases de lo que será el ejercicio crítico y con él, las prácticas estético-artísticas que marcarían estos años. Ella será figura preponderante en esta situación y propondrá otra manera de crear crítica; es por eso que marca una diferencia radical en la forma

de aproximarse a los eventos y prácticas artísticas para elaborar sus textos críticos. Así, indicaremos que fue ella la que instituyó el oficio de la crítica en Colombia como un proceso sistemático que obedecía a unas prácticas concretas que podían ser visibilizadas a través de la escritura.

Para Giraldo (2007:38)², Marta Traba determinó una nueva manera de aproximarse al acto creativo que se diferencia con respecto a lo que se había realizado hasta ese momento. El texto crítico anterior a esta autora

(...) enfrentaba el análisis de la obra de arte en virtud de parámetros como la pericia y la habilidad representativa del artista, mientras que, después de los años cincuenta, se empieza a instaurar, en la escritura, la valoración y la promoción, conceptos como autonomía, autorreferencialidad, lenguajes y significación, tal vez por el contacto que algunos conocedores tuvieron con las ideas de los teóricos de la pintura moderna y con algunos analistas culturales del estructuralismo lingüístico y literario.

Es de esta manera como empieza a configurarse un espacio discursivo nuevo donde tenían cabida las prácticas artísticas, los actos creativos, las manifestaciones de producción apreciativa y la crítica de arte en un contexto significativo que posibilitaba otras miradas y otro tipo de posicionamiento frente a los eventos estéticos-artísticos.

Es así que, para determinar claramente lo que será para nosotros arte contemporáneo, nos apegaremos a las definiciones que han realizado, respectivamente, dos teóricos colombianos. Ambos nos brindan una puntualización sobre qué parámetros son los que debemos tomar en cuenta, ahora, para hablar de arte contemporáneo. Giraldo (2008:138)³ nos dice

² Giraldo, E. (2007). La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo. Medellín. La Carreta Editores.

³ Giraldo, E. (2008). La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública: seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada. Domínguez et.al. (Edit). Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes. VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. 135-189. Medellín. La Carreta Editores.

Los aspectos que subyacen a las prácticas artísticas contemporáneas y que articularon la ruptura crítica del vínculo con el modernismo son:

1. Desafío a la lógica de innovación visual
2. Uso de la apropiación de imágenes y lenguajes como respuesta crítica
3. Giro desde la estética hacia lo cultural
4. Autorreferencialidad creciente
5. Incorporación de la variable expositiva y de intermediación dentro de las formalizaciones y determinaciones internas de la obra de arte
6. Desvinculación gradual y accidentada del paradigma modernista de evaluación de calidad, en cuanto alianza modélica entre forma y contenido
7. Pérdida de autonomía, acentuación de la impureza lingüística
8. Profundización de la <ubicación> cultural
9. Búsqueda de formas alternativas o periféricas de legitimación
10. Acercamiento a la historia del arte como despensa o base de datos
11. Desplazamiento horizontal por los lenguajes y medios del arte, en oposición a la profundización y exploración especializada en técnicas y lenguajes específicos.

De la misma manera la investigadora Margarita Calle (2008:264)⁴ nos aclara que, considera el arte contemporáneo, no como un rompimiento brusco y tajante del arte moderno, sino como un movimiento que sigue expandiéndose y donde se manifiesta un descentraje de las nociones que se instauraron frente al arte moderno. Propone así cinco referentes que nos dan un horizonte sobre el arte contemporáneo

1. Ubicación en un campo que despliega un nuevo <aire artístico> a nivel de la <enunciabilidad y visibilidad>, que se regodea en el fragmento, en la inestabilidad de la vida cotidiana, y en la memoria.
2. Paso de los valores artísticos normativizados e idealizados (propios de una tradición clásica en la consideración

⁴ Calle, M. (2008). Identidades paradójicas y mediaciones contextuales en el arte contemporáneo. Domínguez *et.al.* (Edit). Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes. VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. 255-267. Medellín. La Carreta Editores.

estética), a unos valores estéticos cuyas pretensiones están más cercanas a la producción de sentido, -un arte que da que pensar- que la producción de un gusto – a un arte que dá que sentir-.

3. Disolución de la noción de obra, para reivindicar en su lugar la noción de práctica artístico-estética.
4. Pluralidad de perspectivas, frente a una especie de homogeneidad, al menos como proyecto ideal.
5. Recursividad técnica que explora terrenos, soportes, materiales, puestas en obra, exhibiciones, etc., no en un afán simplemente experimentalista, sino en un despliegue de las riquezas técnicas de un hacer que ahora se reivindica como espacio de las experiencias artístico-estéticas.

Estas dos posturas nos permiten mirar qué está pasando en torno al arte contemporáneo en Colombia; nos hallamos en un campo donde aún se presentan indeterminaciones y donde se siguen planteando debates; también debemos considerar que estamos enmarcados entre tensiones que afectan la obra, el contexto, el público y el experto, fraccionando la relativa claridad de las definiciones frente al arte y sus prácticas contemporáneas.

Junto a esta definición podemos ahora instalar la figura del crítico y, con esto empezar a construir un segundo concepto clave que deberemos abordar, el concepto *crítica*.

Para definir este concepto, vamos a seguir a Carolina Ponce de León (2005)⁵ que afirma “entiendo la crítica de arte como una forma especializada de periodismo cultural o como un ensayo analítico en el que se aventura una interpretación conceptual” (Ponce de León, 2005:240). En torno a esta definición ya tenemos un concepto plurisignificativo y altamente polémico, porque, lo primero que podríamos postular, por ejemplo, es que existe una indeterminación frente al género discursivo del cual, la crítica de arte, sería una expresión. Ésta está asociada la mayoría de las veces

⁵ Ponce de León, C. (2005). ¿Qué es la crítica? En: El efecto mariposa: ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000. Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

con el producto final que aparece en periódicos, revistas especializadas y libros, donde se reconoce una voz creadora del texto crítico que se presenta.

Para el crítico Acha (2004)⁶ la crítica se constituye como un fenómeno sociocultural ya que posee unas condiciones necesarias que hacen que sea convocada dentro de un espacio social específico. Es así como se considera que la crítica tiene sus raíces en el Renacimiento cuando algunos personajes de la época –Vasari es citado por el autor– daban a conocer su apreciaciones sobre las obras que circulaban en ese momento a un selecto grupo de seguidores. Se da luego la etapa de los *Salons*, donde se crean los primeros lazos entre comercio y crítica. Allí emergen figuras como Diderot que dieron cuerpo a lo que será la teoría del arte, es decir, donde se inicia el proceso de reflexión que llevaría a la determinación de un campo disciplinar específico, como lo es el arte. Los críticos de la época, nos relata el autor, mandan imprimir sus comentarios del Salón y posteriormente los venden a la puerta del mismo. Sin embargo es la figura de Baudelaire la que mayor resonancia tiene cuando vamos a acercarnos a los basamentos de lo que será la crítica de arte en los siguientes años. Nos dice Acha

El siguiente paso importante de la crítica de arte lo dió Ch. Baudelaire, quien con su imaginación de poeta penetró profundamente en las obras de arte y vertió sus experiencias sensitivas en metáforas esclarecedoras de largo alcance sensitivo. Baudelaire inició a mediados del siglo XIX la crítica moderna, época en la que aparecieron las primeras galerías y la fotografía perfeccionó su reproducción masiva sobre papel; fue él, un literato, quien justamente vino a desliteraturizar la crítica de arte, centrándola en la belleza formal con un espíritu afecto al artempurismo. (Acha, 2004:14)

Es por esto que el rechazo a los valores que grupos sociales instauran como verdaderos o sagrados queda en entredicho cuando la obra de arte llega para ironizar, desacralizar o denunciar; no obstante debemos aclarar, no es la obra por

sí sola la que hace este trabajo de denuncia; es la crítica y el crítico, al final, quien construye o deconstruye el lugar de los valores homogenizantes.

Nos aproximaremos ahora a un tercer concepto, *género*, concepto polémico y todavía más en este caso, en el que no poseemos antecedentes que hayan tratado de abordar a qué género discursivo pertenece la crítica de arte. Tomaremos así la definición de género propuesta por Martínez (2005)⁷ cuando nos aclara que “hoy nos enfrentamos a una gran diversidad de géneros discursivos, definidos a partir del tipo de situación social que convocan; es decir, de acuerdo con el tipo de contrato social de habla dominante”. Desde esta perspectiva tendríamos que afirmar que, en tanto la obra de arte y los artistas, para dar a conocer su trabajo y su recorrido profesional, tengan que hacer parte de los medios de comunicación y circular en ellos para figurar dentro del plano cultural de un país,

es indiscutible que la crítica teórica que sobre ellos se haga, tendrá que circular también en los medios de comunicación para generar un apoyo o una separación,

ya sea hacia el contexto social o político, o hacia los mismos medios de masas. O lo que es lo mismo, la crítica de arte como expresión de un género discursivo, que valida un contrato social de habla, tendrá que aparecer como un género de divulgación, como un género periodístico, con sus modos de organización específicos, dentro del sistema en el cual está inmerso, los medios masivos de comunicación.

De igual forma para Martínez (2007)⁸, el discurso es un sistema de evaluación y su unidad de análisis será el

⁶ Acha, J. (2004). *Crítica del Arte: teoría y práctica*. México. Trillas.

⁷ Martínez, MC. (2005). *La construcción del proceso argumentativo en el discurso*. UNESCO-MECEAL: LE. Cali.

⁸ Martínez, MC. (2007). *La orientación social de la argumentación en el discurso: una propuesta integrativa*. En: *Parlamentos*. Buenos Aires. Biblos.

enunciado; este espacio discursivo vincula la construcción de lo social. Martínez nos dice que

El enunciado es el terreno común donde se construyen de manera simultánea los niveles de la significación y del sentido. Desde el momento en que se emite un enunciado se convoca un género discursivo. El género discursivo está fusionado con una práctica social humana relacionada con un contrato social de habla entre dos interlocutores que asumen roles sociodiscursivos e institucionales específicos: en un género publicitario el rol del publicista y los potenciales compradores, en un género pedagógico el del docente y los posibles estudiantes. El contrato social de habla se identifica a través de la búsqueda de la intención global del género y el propósito o respuesta activa que se espera: en el género pedagógico se trata de un contrato asimétrico “de buena fe” donde se ofrece un saber y en el publicitario se trata de un contrato “simétrico” que busca la venta de un producto. (Martínez, 2007:198)

Dentro de la crítica de arte podemos indicar que existen unos sujetos discursivos que se construyen a partir de los diferentes momentos expresados en las formas que asume la obra crítica. Podemos identificar un *Locutor* (voz responsable del enunciado) que presenta una imagen de sí y de otros que son convocados, en términos de *Enunciador(es)*, a través de un punto de vista asumido (tal vez haya más de un punto de vista, por lo tanto podemos encontrar varios enunciadores), en relación con una imagen de *Interlocutor*, en términos de *Enunciatarario*, que puede ser presentado por medio de estrategias discursivas que lo muestran en una respuesta deseada por aquel; existe también un *Tema valorizado*, en términos de *Lo Enunciado o El Tercero*. En nuestro campo, es decir, la crítica de arte, estos sujetos discursivos se configuran de diversas maneras; tendremos en cuenta primero, el posicionamiento que toma el crítico de arte, desde el lugar del Enunciador o Enunciadores, creando puntos de vista múltiples. Debemos tener en cuenta a quién convoca, ya sea el público u otra entidad, éste en términos de Enunciatarario. Lo Tercero o Referido, en cuanto al Tema valorizado, el acto creativo, se convoca mediante

el discurso ajeno, otras voces. La obra estará enmarcada entonces, por esta fuerte tensión entre sujetos discursivos, sin olvidar que el elemento fusionador será el contexto y que las relaciones de fuerza social que se han creado, plantean a la vez, las distintas tonalidades que harán que se construyan relaciones simétricas o asimétricas entre ellos. Podemos traer aquí lo que Martínez nos dice sobre la intertextualidad

La interrelación [con los enunciados anteriores] postula el fenómeno de la intertextualidad: en todo enunciado se instaura siempre una relación intersubjetiva construida a través de imágenes no solo de enunciatario y de enunciatario sino también de la voz ajena, es decir, del tercero. El locutor, sujeto discursivo que se asume como responsable del enunciado hace una “puesta en escena” de unos puntos de vista, de unos personajes, de las voces de otros, para mostrar al enunciatario, al enunciatario y al tercero de una cierta manera. (Martínez, 2007:200)

Estas relaciones son las que forman el campo de tensiones dentro del cual la obra se debate, allí se muestran los enfrentamientos con los otros discursos que la permean y la transforman; este campo de tensiones hace que tanto Enunciatarario como Enunciador, sean responsables de las formas de manifestación que toma el enunciado. Aquí se dibujan las orientaciones sociales que se establecen y se manifiestan en las relaciones de fuerza social que fracturan la práctica artística.

Para el cuarto concepto que nos interesa perfilar, nos apoyaremos en Van Dijk (2003)⁹ y nos detendremos en la definición que sobre *ideología* hace este autor. Este concepto, *ideología*, nos interesa porque no es posible aislar al hecho artístico de una carga ideológica que lo atraviesa o lo fractura. Es indiscutible que este concepto tiene que ver con la expresión, la legitimación y la construcción dentro del discurso, de un grupo de creencias que hacen que los sujetos se acerquen o se distancien de un objeto o situación. Es por ello que, siguiendo a Van Dijk, tomaremos

⁹Van Dijk, T. (2003). *Ideología y Discurso*. Barcelona. Ariel.

una primera definición, escueta y simple que nos permite poner al acto artístico en función de una ideología:

“las ideologías se relacionan con los sistemas de ideas y especialmente con las ideas sociales, políticas o religiosas que comparten un grupo o movimiento” (Van Dijk, 2003:14).

Desde este punto podemos observar que la crítica, está inmersa totalmente dentro de los sistemas que Van Dijk llamará *ideológicos*, porque una obra, su autor y el crítico que valida su sentido, están dentro de un grupo determinado que convocará un *sistema ideológico* que dará sustento teórico al hecho creativo.

Sin embargo, es relevante anotar que estas ideologías que constituyen la base de unas creencias y unas interpretaciones sobre el mundo, también condicionan las prácticas sociales en las que están inmersas. Es por esto que el arte, como práctica social, no puede deslindarse de lo ideológico ya que es inherente a él. Por esto llamamos la atención sobre una característica que tienen las ideologías como cognición social. La relación que planteamos a continuación y que está mediada por la imbricación entre *ideología y valor* nos catapulta a indagar sobre la posición de quién define lo que está bien y lo que está mal; o qué es lo permitido y lo prohibido; de esta manera llegamos a encontrar que los valores tienen una función cultural mucho más amplia ya que, fundamentalmente, son válidos para la mayoría de los miembros de una misma cultura o grupo. Es por eso que el punto central aquí aparece en tanto que un valor empiece a percibirse como una creencia ideológica.

Estos sistemas en los cuales el arte se mueve, hacen parte del *fundamento común*, siguiendo a Van Dijk, y pertenecen al cuerpo de conocimiento que no se cuestiona y que es aceptado por los miembros de un grupo. Es por eso que

la obra empieza a moverse en un campo de tensiones que la constituyen pero que terminan, tal vez, dislocando el sentido estructural de la obra misma, ya que ella, a través de la voz del experto, está oscilando dentro de un campo ideológico conflictivo.

En el esquema general que propone Van Dijk tendríamos que tanto el contexto, como los acontecimientos, el conocimiento, las normas y valores, se mueven en un espacio personal que está circunscrito a lo social y dentro de éste, a una cognición social, que permite movilizarnos en situaciones sociales. Allí se crearía una interacción discursiva. En este espacio tiene cabida la crítica de arte; ella es reflejo de la complejidad de este esquema propuesto por Van Dijk, porque posee una interacción discursiva y la crítica de arte trata de mostrar y explicar a su vez esa interacción, creando así mismo, una nueva interacción. En otras palabras, la obra de arte, y la crítica que la validan, se convierten en un acontecimiento poblado de procesos que nos permiten determinar los conocimientos, normas y valores que son convocados o que ella, en sí, porta. Este ejercicio de movilizar cada uno de esos sistemas para crear una interpretación da paso a nuevas interacciones.

El quinto concepto relevante que vamos a tratar aquí es *poder*. Este concepto, como lo esboza Van Dijk, alude al poder social, definiéndolo en términos de control, esto es limitar, prohibir o censurar ciertas acciones por parte de un grupo hacia otro. Mucha de la persecución que ha sufrido el arte, y con él, los artistas, tiene que ver con la censura que sufre el acto creativo. Es por eso que discurso y poder están imbricados; el discurso es una forma de acción “y puesto que el discurso influye en la mente de los receptores, los grupos poderosos también pueden controlar indirectamente (p. ej., con los medios de comunicación) la mente de otras personas”. (Charaudeau, 2004:47)¹⁰.

¹⁰ Charaudeau, P. (2004). La problemática de los géneros discursivos: De la situación a la construcción textual. En: Revista Signos. Vol 37. N° 56. Valparaíso.

Es claro aquí que estamos frente a la manipulación o la persuasión. Pero no podemos olvidar que ambas expresiones son muestra de un discurso de poder que busca influir en los modos mentales o en las representaciones sociales de un grupo. Foucault también nos ayuda a delimitar lo que es el concepto de poder y en su texto *El orden del Discurso* (1992)¹¹ inicia haciendo una alusión a una pregunta que toca el sentido del concepto de poder, y lo hace diciendo: “yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1992:5).

Aquí se inicia la construcción de los mecanismos donde el poder reside. Son esos *procedimientos* los que le dan un lugar al poder dentro del discurso.

En sus inicios, dentro de la historia del arte, los objetos artísticos eran realizados para la posteridad. Ejemplo claro de ello lo tenemos en el arte antiguo, en la Grecia clásica y la Roma egregia. Un arte que buscaba desesperadamente permanecer en la memoria de los hombres y en la realidad de lo histórico; pero el arte contemporáneo es otra cosa. Obras creadas para *ser* dentro de un lapso de horas o días, y luego, solo registros de otra índole, como fotografías o grabaciones, nos pueden poner en contacto con lo que fueron o con lo que trataron de ser. Este rompimiento con el poder, es decir, esta abrupta separación de lograr asir la obra es característica del rompimiento que el arte hace con otros discursos. Son objetos abiertamente contruidos para significar una oposición y su fugaz condición hace parte de una denuncia contra el *poder* impuesto, por ejemplo, el económico.

¹¹ Foucault, M. (1992). *El Orden del Discurso*. Traducción de Alberto González T. Buenos Aires, Tusquets Editores.

¹² www.universes-in-universe.de/columna/index.htm

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA CRÍTICA DE ARTE: UNA MIRADA DESDE LA PERSPECTIVA DE MARTÍNEZ

Para realizar este análisis del discurso se tomaron tres textos críticos, de tres reconocidos críticos colombianos que tenían como tema la obra *In partibus infidelium*, de Nadin Ospina. El primer artículo fue escrito por la crítica de arte Carolina Ponce de León en la revista *Poliéster*, volumen 4, n° 11, en la ciudad de México en el invierno de 1994. Este artículo titulado Nadin Ospina, precolombino postmoderno presenta el trabajo realizado por el artista en 1992 en el Salón Nacional de Artistas, donde con la obra *In partibus infidelium* (En tierra de infieles), recreaba una instalación museal de objetos precolombinos imaginarios con piezas “antiguas” nuevas, fabricadas por indígenas contemporáneos (2005:197). Esta obra, ganadora de ese Salón Nacional, pone de precedente la simulación que el artista hace sobre las raíces más profundas en nuestra cultura, sin embargo, lo hace como una denuncia hacia los mecanismos de colonización que permearon el encuentro entre nuestros indígenas y los grupos colonizadores, teniendo como marco la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

Un segundo artículo publicado en *El Tiempo*, pero que nosotros trabajamos desde la versión que aparece en *Columna de Arena*¹², un foro de discusión sobre arte contemporáneo y otros temas que pertenecen al campo del arte, durante la semana del 22 al 28 de febrero de 1999, titulado *Voluntad artística, concepto y ejecución*, del crítico de arte José Roca¹³, que indaga por la relación entre apropiación, realización y ejecución. Toda la discusión se centra en el trabajo de Nadin Ospina, artista que fue demandado por uno de sus subejecutores en una discusión sobre derechos de autor y coautoría dentro del proceso de ejecución de la obra *Viaje al fondo de la Tierra*, de la cual *In partibus infidelium* hace parte.

¹³ Roca, J. (1999). *Voluntad artística, concepto y ejecución*. [documento electrónico] <<http://www.universes-in-universe.de/columna/index.htm>> [Consulta Febrero de 2009] 2 pantallas.

Un tercer artículo, del crítico Álvaro Medina, donde se presenta la trayectoria profesional y los múltiples ejercicios artísticos que ha realizado Ospina. Este texto, titulado *9 Refiguraciones*, fechado el 28 de diciembre de 1998, está dividido en nueve apartes y cada uno está dedicado a sintetizar, evaluar y comentar los diferentes períodos y obras que conforman las vastas ejecuciones que el artista ha realizado. Es un documento que modela la figura, tanto de las obras como la del artista, nos muestra el desarrollo y la madurez conceptual que asume Ospina frente a su trabajo y su propuesta. Dentro de los comentarios realizados, se hace un análisis de la obra *Viaje al fondo de la tierra* y de la obra *In partibus infidelium*, que será el vértice del análisis que realizaremos.

De esta manera, y partiendo de la construcción de la situación de comunicación y de la situación de enunciación que se crean en los tres textos críticos, podemos mirar cómo se construye, dentro de la crítica de arte, la obra de arte, como un espacio discursivo.

El artículo de Carolina Ponce de León se abre con una muy incitadora afirmación

Bogotá es una ciudad que cuenta con pocos museos. Hay tres, principalmente, que intentan dar cobertura al patrimonio nacional para consolidar una imagen de identidad. El de mayor prestigio es el Museo del Oro, una construcción modernista de finales de los cincuenta, que reúne los objetos y orfebrería precolombina, en un despliegue de lujo con visos de joyería fina. En medio de la penumbra, pequeñas luces puntuales iluminan y dramatizan los restos dorados de un glorioso pasado espiritual. Las calles destrozadas alrededor del museo son sintomáticas de la corrupción administrativa y del desamparo en que vive la población civil. No es difícil pensar que el nexo cultural con el presente y ese pasado mítico y mitificado es el eslabón perdido de la farsa política que ha corroído la cohesión cultural del país.

Esta afirmación, pone de precedente varios problemas, por ejemplo, el sentido de identidad, la representación social,

la cultura como fenómeno de cohesión social. Tal y como lo afirma la autora, aunque no explícitamente, nuestras ciudades son ciudades donde no se ha dado una relación incluyente entre gestión cultural, políticas culturales y memoria histórica.

En un primer momento tenemos un Locutor que se posiciona como una voz que posee dominio y mando sobre las discusiones teóricas y de estilos que sobre el arte se dan en Colombia.

El Locutor está construido como un teórico cuya voz nos refiere conocimientos y conceptualizaciones que están restringidos al campo disciplinar del arte contemporáneo;

por ello su postura busca suscitar una respuesta clara y concreta de su Interlocutor, es decir, que este segundo reconozca y conozca los autores y conceptos aludidos dentro del espacio enunciativo que empieza a convocar un género discursivo determinado, esto es, un género discursivo periodístico.

Es por ello que el Interlocutor es un otro construido a partir de la creación de un espacio común donde se comparte un conocimiento explícito sobre arte, historia y literatura. Debe conocer sobre técnicas, épocas y discusiones en el campo del arte, saber sobre autores y obras del reconocido campo literario, para poder integrar y reconocer la especificidad técnica y teórica que a la que se apela en este enunciado. Es interesante ver como el Locutor produce un primer movimiento pendular, ya que, su crítica va del terreno específico del arte hasta propiciar un encuentro con otro terreno disciplinar, en este caso la literatura, y así señalar la maniobra que utiliza el artista en su intervención.

En cuanto al Tema tenemos una determinante restricción al campo del arte, y dentro de éste, el aludido es el arte

contemporáneo y para ello, el Locutor menciona las coyunturas que han dado como resultado, los procesos de intercambio cultural globalizado, en los albores del siglo XXI.

Dentro de la situación de enunciación diremos que, en este artículo el Locutor toma, sistemáticamente, dos posiciones. Utiliza un Enunciador 1 (E1) que se posiciona como un crítico de arte que conoce al detalle la obra del artista Nadín Ospina y su vasto recorrido en cuanto a la estructura, técnica y ejecución utilizadas en sus obras. Realiza, al mismo tiempo, la enumeración de premios y trabajos elaborados por el artista y apela a la relación temática que hay en sus obras para sustentar la importancia de que se considere un “precolombino postmoderno”.

Cuando aparecen las voces convocadas de otros teóricos dentro del texto, giramos hacia la construcción asimétrica de E1 con su Enunciario. Si bien es cierto que estas voces le dan desde su posición de Locutor un reconocimiento como una autoridad en el campo del arte, dentro de la situación de enunciación lo distancian del Enunciario, porque si no hay conocimiento de esas voces, de su postura teórica, mucho más alejará E1 a su Enunciario del terreno común que busca organizar frente a la construcción del Tercero o Lo Referido.

E1 establece con relación a su Enunciario, un punto de vista en el cual, posee la intención de enseñar sobre arte contemporáneo, sobre un artista y sobre una discutible mirada que la obra hace. Aunque E1 trata de construir un Enunciario que esté posicionado en una tonalidad predictiva, esto es, espera una respuesta activa del segundo, una relación de consenso y de aliado, la utilización de voces, como Baudillard, Barthes, para un Enunciario dentro del género periodístico, pueden resultar excluyentes o incluso, desconcertantes.

Aparece también un segundo Enunciador, (E2) que se posiciona como un historiador y retoma el quiebre cultural

acontecido al momento del Descubrimiento de América. Hace alusión a las consecuencias que para los grupos indígenas que habitaban el continente trajo la llegada de los españoles. Este E2 resalta la importancia de los contextos religiosos que están implícitos dentro de los fenómenos culturales que hacen de los ritos indígenas un objeto de discusión teórica.

Pero al iniciar su texto, su aparición como Enunciador plantea una disyunción, por eso volveremos sobre la primera cita que abrió este análisis.

Cuando este E2 anuncia que “Bogotá es una ciudad que cuenta con pocos museos”, debemos revisar lo que deja implícito este enunciador. Una primera cosa que deja implícita es que nuestras ciudades, debido a la carencia de lugares dedicados a la cultura, son espacios donde no se ha creado un compromiso con la gestión cultural, la memoria y los referentes culturales.

El Museo, y con ello los cánones de su validación, como espacios de escenificación de la cultura, queda como una aseveración más que sobreentendida. En este lugar de discusión, la tematización recurre a la fórmula museo = cultura + identidad. En la polémica sobre el arte contemporáneo, el museo como lugar de validación y visibilización de la cultura, ha sido constantemente repensado. Sin embargo, este Enunciador 2, que ha retomado la imagen del historiador, vuelve a ponernos en un canon europeizante modernista, donde el museo sí validaba lo que era o no era arte.

Esta afirmación, aunque audaz, podría ser sostenida y articulada con nuestra postura de análisis, si seguimos mirando lo que el texto construye dentro de su enunciado a continuación: “Las calles destrozadas alrededor del museo son sintomáticas de la corrupción administrativa y del desamparo en que vive la población civil. No es difícil

pensar que el nexo cultural con el presente y ese pasado mítico y mitificado es el eslabón perdido de la farsa política que ha corroído la cohesión cultural del país (2005:197)”.

Es aquí donde se construye el primer enfrentamiento entre la obra de arte como punto discursivo, y el discurso político. Cuando E2, como voz que se posiciona como historiador nos presenta una desconexión entre *presente* y *pasado mítico y mitificado*, ha estructurado un sentido desencajado de la realidad que se promulga. La constitución administrativa y social en nuestro país, deja cada vez más expuestas, las fisuras entre las clases sociales y sus dirigentes; y el museo no es ajeno a esta problemática, por eso encontramos en nuestras ciudades *pocos museos*. La cultura, este lugar creado desde los entornos sociales, está desligado de la realidad de los individuos del común porque es un espacio “divinizado”, “sacralizado” si se quiere, y así mismo, en él se hacen reconstrucciones a manera de dramatizaciones. Sin embargo existe el rompimiento entre museo etnográfico y museo artístico; en este lugar se consolida la fractura identidad – visibilidad.

La utilización de la expresión *población civil* es bastante impactante. Es claro que su utilización refiere a los individuos que pertenecen a distintos grupos sociales pero cuando el Enunciador² hace coincidir *corrupción administrativa* y *población civil*, se entabla un vínculo que indiscutiblemente es político; para E2, la situación de marginamiento de los ciudadanos, está enmarcada dentro de una crisis social, esto es un conflicto interno, ya que la tematización de la expresión *población civil* alude, de manera transparente, a las contingencias de un conflicto político y social donde hay una marca de beligerancia.

Para Van Dijk estaríamos en presencia de un sistema de ideas, en este caso ideas políticas, que son compartidas por un grupo específico. Se empieza a revelar así el componente ideológico que está permeando a las

afirmaciones realizadas por E2 mediante su punto de vista. Este Enunciador explica claramente que existe un quiebre social, que se trasfiere al ámbito cultural, y que afecta a los individuos que pertenecen a ciertos grupos o colectivos sociales y que es evidente que esta problemática está asociada a intereses políticos y administrativos.

Sin embargo, la obra de Nadín Ospina pasa por el museo; su propuesta es una *instalación museal* que trata de revivir el *glorioso pasado espiritual* que tuvieron nuestras culturas ancestrales. El artista y su obra son convocadas como un actor dentro de la escena que ocurre en el museo. De esta manera se constituye una paradoja, ya que quienes estarán en los museos, para observar y experimentar de cerca la obra, no serán los grupos sociales que se sientan reconocidos y reclamados ideológicamente con el tema o denuncia de la obra; son los grupos políticos, aquellos que con sus decisiones en contravía de los procesos culturales y formativos que deberían pasar por los museos, terminan asistiendo a las representaciones que dentro de las paredes de los recintos culturales se llevan a cabo.

En el texto crítico de José Roca (1999), se convoca un lugar de construcción de la obra desde una mirada completamente teórica. La discusión que plantea este texto, toca el problema de la representación y el sentido de identidad, y se centra en problemas puntuales del arte contemporáneo.

Este Locutor se posiciona como un sujeto que posee un saber y dominio extenso del campo del arte y las polémicas y discusiones que en esa disciplina se convocan. Inicia su posicionamiento poniendo a su Interlocutor en conocimiento de una de las polémicas más importantes que se han realizado en torno al arte como disciplina, esto es, el lugar que el museo tiene como espacio de validación de la obra de arte y la postura que respecto a ello tomó Marcel Duchamp.

De la misma forma presenta a Nadín Ospina como un ejemplo de la importancia y vigencia del debate propuesto ya que este artista propone en sus obras, una inquietante pregunta frente a la validación del museo.

De igual modo, este Locutor también se posiciona como un conocedor de las discusiones con relación a los medios de comunicación y su influencia en el público y manifiesta su opinión frente a la cultura de consumo norteamericana.

El Interlocutor que está así convocado dentro de este enunciado corresponde a un sujeto que debe conocer los debates que el Locutor le ha expuesto, o sea, la discusión sobre arte contemporáneo, el papel de los medios de comunicación en la sociedad de consumo, los presupuestos teóricos de Duchamp, los personajes que hacen parte de las obras de Nadín Ospina y la obra que el artista ha realizado en los últimos años.

Con respecto al Tema, coincidimos nuevamente, en que la polémica más importante tiene que ver con la determinación de lo que es arte contemporáneo y con uno de los elementos importantes que están en discusión actualmente, el museo y su validación frente a la obra. El género discursivo que ha emergido del contrato de habla que está vinculado aquí sigue siendo el periodístico; sin embargo, quiero detenerme en un detalle alrededor de esta afirmación.

El entorno en el cual está inscrito este texto no es el formato impreso. Aunque en un primer momento este artículo fue publicado en un diario de circulación nacional, luego pasó a ser parte de un medio de comunicación de mayor envergadura y que permite una apreciación más disímil; este artículo pertenece a una web de internet que se llama *Columna de Arena*. En esta web, José Roca, el crítico responsable del artículo, nos presenta 69 columnas que tienen diferentes tópicos que versan sobre arte y

crítica de arte. Este espacio tiene la posibilidad de colgar, en las diferentes columnas, otros artículos y opiniones personales, así como la oportunidad de participar de foros de discusión a través de la red.

A pesar de que la web está disponible en la dirección electrónica correspondiente, ya no está activa. Pero lo que me interesa destacar es la configuración que posee. Tal y como su nombre lo dice, los artículos están dispuestos a manera de columnas de opinión como las que tradicionalmente se dan en los diarios impresos. Su mismo nombre, nos da una clave de análisis; los artículos allí referidos pertenecen al género discursivo periodístico y guardan frente a él un modelo de presentación y un modo de organización que se identifica con el género discursivo evocado, es decir, el género discursivo periodístico.

En la situación de enunciación, el Locutor que se ha esbozado en este primer momento se desdobra, propongo, en dos Enunciadores. El Enunciador 1 se construye como crítico de arte, interpela a su Enunciatarario frente a la polémica sobre arte contemporáneo teniendo claro que entre ambos se tejen unos saberes que le permiten intuir una respuesta activa de su Enunciatarario, es decir, una reafirmación por parte de este último en el lugar de validación que construye el museo con respecto a la obra de arte; esto lo podemos percibir cuando nos dice: “Una de las preguntas planteadas por Marcel Duchamp al incluir un orinal en el contexto de un museo, era ¿quién hace la obra de arte?(...). Nadín Ospina lleva a extremos perversos la respuesta a esta pregunta (...)”.

Esta relación, que aparentemente es simétrica, vuelve a romperse cuando pensamos que, este Enunciatarario, debería ser, un sujeto en “*supuesto saber*”, es decir, un imagen construida desde el terreno común de un conocimiento sobre el Tema de discusión. Pero ¿qué pasa cuando este Enunciatarario carece de ese saber? La respuesta aparece en la alusión que sobre Marcel Duchamp se hace entre E1 y su Enunciatarario. Para poder comprender lo que se sigue de

esta afirmación se debe conocer y saber sobre el problema que se suscitó cuando Marcel Duchamp, firmando con un seudónimo, *R. Mutt*, presentó en New York un orinal invertido. Esta obra, a la que tituló *La Fountain (1917)*, creó un quiebre total entre lo que se había considerado arte, lo que era el artista y desafió las convenciones que hasta esa momento existían en cuanto al lugar del creador, la obra y el museo.

Es evidente, volviendo a nuestro asunto, que si el Enunciatorio que ha construido este E1, desconoce todo lo referente a Duchamp, perderá de vista la complejidad del análisis que el crítico ha perfilado para él.

Entonces, podemos afirmar que la dimensión cognoscitiva que se convoca en este enunciado es determinante. No se

puede discutir que E1 trata de mostrarse y formar con su Enunciatorio una relación de simetría, pero no es seguro que pueda lograrla sin tener en cuenta lo que hemos acabado de puntualizar.

En relación con el Tercero o Lo Referido, la imagen que se construye está inmersa en una construcción de aparente cercanía, porque el saber fundamental que poseerían ambos sujetos discursivos, tanto Enunciador como Enunciatorio, convocarían una representación adecuada de la obra de arte. Pero, reiteramos, no es posible afirmar categóricamente que esta situación se cumpla.

No podemos olvidar al Enunciador 2, sujeto que también aparece dentro de este enunciado. Este E2 apela a un Enunciatorio que conoce los fenómenos que ocurren dentro de los medios de comunicación, y en especial, aquellos que tienen que ver con figuras mediáticas, como son Bart Simpson, Mickey Mouse y otros. E2 trata de señalar la importancia de no olvidar que la obra de arte

trata de mostrar un enfrentamiento a otros contextos y otros discursos que circulan en los medios masivos y por eso le recuerda a su Enunciatorio: *“En una labor sincrética, se incorporan los rasgos precisos de figuras que provienen del imaginario infantil, como Mickey Mouse, el pato Donald y particularmente, Bart Simpson, la popular serie concebida para adultos, en la cual la crítica mordaz a la banalidad de la sociedad mediática y de consumo norteamericana es una constante”*.

Este E2, aunque sigue fungiendo como crítico, se aparta del campo específico del arte y retoma la voz crítica hacia los medios masivos; esta distancia la toma para poder sustentar su perspectiva, en la cual, la crítica que se hace directamente en la obra de arte, tiene que ver con el imaginario colectivo que se identifica con una cultura extranjera, en este caso la cultura norteamericana, mucho más que con la misma cultura autóctona, a la que se pertenece de manera directa.

A pesar de no estar explícito, volvemos al campo de la discusión sobre la identidad que poseemos como individuos que pertenecemos a un grupo social específico. Retomamos, por eso, a Van Dijk, de quien ya habíamos construido el concepto de ideología, como una idea que subyace al interior de un colectivo de individuos determinados y que la comparten como un elemento que les permite sentirse pertenecientes e identificados con los valores que esas ideas portan.

Un elemento que debemos agregar aquí es que, para este E2, esa construcción ideológica pasa necesariamente por los medios de masas, y desde allí, ya se inicia una aproximación o un distanciamiento a lo que las ideas y valores están mostrando. La obra de arte, entonces, como Lo Referido por este E2, estaría marcando una separación, una fractura con las ideas que se mueven dentro de los medios de comunicación, porque su tarea final, la de la obra de arte, es denunciar esa intervención que el medio

impregna sobre las personas que están dentro de los grupos sociales.

En el texto del crítico Álvaro Medina, se construye un Locutor experto, un académico que conoce tanto los mecanismos de funcionamiento del arte contemporáneo, como la inserción que en esos mismos procesos hace la obra de Ospina. Este Locutor realiza un desplazamiento por dos décadas de trabajo del artista para justificar así un proceso de madurez, de seriedad, de rigurosidad académica y técnica del artista.

El Locutor vuelve a posicionarse como un experto en arte e historia del arte y por ello, el que convoca debe ser un aliado que comprenda la evaluación teórica que en cuanto a estilos, técnicas y conceptos se está llevando a cabo. Debe conocer también, aunque no aparece la referencia de manera explícita, sobre los debates frente a la determinación del límite del arte contemporáneo y su intencionalidad —voz de Duchamp—.

Es por eso que, este ejercicio interpretativo que está realizando el Locutor, nos permitiría observar que cada mirada que se hace sobre la obra de arte está traspasada por una subjetividad intrínseca al observador; de aquí se desprende que, la voz construida por el Locutor, no es una voz inalterable e imparcial porque esa mirada ya está cargada de unas ciertas valoraciones ideológicas, cognitivas y sociales que le anteceden y que fueron elaboradas a partir de la interrelación experiencial, de la cual, la voz del crítico no puede separarse.

En cuanto a la situación de enunciación, reconocemos dos sujetos discursivos que empiezan a perfilarse. El Enunciador1 es definitivamente un crítico de arte. Su voz se construye dentro del campo teórico del arte contemporáneo y su mirada sobre la obra, la construye en torno a dos conceptos: la ironía y el humor que las obras de Ospina convocan en su organización conceptual y su estructura técnica. De igual modo, aparece un Enunciador2, quien, de

manera similar a los críticos anteriores, se posiciona como un historiador.

Todo lo que hay en la obra y su disposición técnica es utilizado por el crítico para referir espacios comunes a quienes conocen sobre arte. No porque la obra explicita estas referencias sino porque la descripción, en palabras de Guasch (2003)¹⁴, estaría atravesada por la experiencia del observador, en tanto que el crítico, su mirada experta, pasaría a la percepción que está tratando de construir en su Enunciatorio. Aquí volvemos a encontrar la aparente simetría que trata de crear en el espacio discursivo este E1.

A MANERA DE SÍNTESIS

Dentro de la aproximación que hicimos desde la perspectiva discursiva de Martínez, los tres críticos se desdoblaron en dos Enunciadores; el primero de ellos funge como crítico de arte y desde esta posición organiza todos los planteamientos teóricos y técnicos que le permiten darnos a conocer el hecho estructural de la *obra de arte*. Dentro de esta voz convocada, cada uno de ellos revalora, para la práctica artística, una descripción detallada y luego crean un correlato que pone en juego a la obra misma y el contexto teórico en el cual está inmersa.

El segundo Enunciador se instala en la figura del Historiador y desde allí convoca un lugar, un contexto que le permita dialogar con la obra, el artista y su época. Este Enunciador posee una fuerte carga valorativa que busca controvertir los parámetros establecidos por otros discursos y se muestra reticente para aceptar que la obra es solo un artículo de lujo o de colección.

Es notorio también que la primera determinación que hacen, desde el campo específico del arte, es puntualizar que la obra se enmarca dentro de lo que es el *arte contemporáneo* y allí, los tres teóricos, convocan la voz de autoridad de Marcel Duchamp, para explicar el campo de discusión que enmarca la práctica artística de Nadín Ospina.

Hay que recordar también que los Enunciarios convocados dentro del plano discursivo y dentro del enunciado, están contruidos desde una supuesta simetría, esto es, el Enunciador espera una adhesión de su Enunciario frente a los planteamientos teóricos que el primero ha esbozado. No obstante, hemos visto que no podemos afirmar con completa certeza, que esta simetría sea real ya que no todos los Enunciarios, dentro del género discursivo periodístico, poseen las mismas cualidades que los hacen competentes para convocarse como aliados frente al Enunciador.

Volviendo al segundo Enunciador que aparece convocado, tenemos que se muestra en la voz de un historiador; una voz experta y capacitada para determinar los contextos, tanto sociales como políticos, que circunscriben al acto estético-artístico

y en el caso de la obra de Nadín Ospina, estos Enunciadores afirman que existe una denuncia, no explícita, que puede ser develada a partir de un trabajo interpretativo, y aquí la voz del historiador reclama la oposición del acto creativo, frente a otros discursos. Esto nos hace afirmar que el segundo momento de construcción de la obra es su posicionamiento frente a lo político.

En un tercer momento, los tres críticos elaboran una relación entre el objeto artístico y la representación que existe en torno al sentido de identidad. Aquí se expresa la denuncia, la falsificación, la apropiación que hace la obra y el artista de un contexto y unos elementos estéticos para indicar un detrimento en el sentido del reconocimiento de otros grupos y otras miradas sobre la realidad y sobre los fenómenos culturales y religiosos.

Los elementos ideológicos pueblan la obra y podemos reconocer que existe una marca ideologizante en ella; pero también podemos observar que se entrecruzan en el acto creativo, tensiones que divergen en distintas direcciones.

Aunque la obra rehace un contexto de minimización y usurpación de lo que fueron objetos sagrados en los grupos culturales ancestrales, nos pone frente a nuestra propia visión y percepción sobre el sentido de identidad personal.

La obra pelea con su entorno, con los grupos sociales que de ella demandan una interpretación, quiere alejarse de la élite pero se encuentra enmarcada por el paso de esos grupos, tanto políticos como sociales, sobre su construcción, ya sea para enaltecerla o denigrarla. Es por eso que, en su momento, la obra fue objeto de controversia y polémica, ya que, su posición frente a lo que debía ser la conmemoración del centenario del descubrimiento de nuestro continente, pone de relieve la separación entre lo que se ha manifestado como la historia oficial y la otra realidad, la de la usurpación, la barbarie, el genocidio, que aún no ha sido revelada.

La tríada artista-obra, espectador y crítico siguen moviéndose en polémicas cada vez más álgidas y, muchas veces, esto rompe la significación artística. Las indeterminaciones teóricas, tanto en el campo del arte como en el de la crítica, lastiman lo que ya de hecho es inaprensible, el sentido de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

Magíster en Lingüística y Español. Universidad del Valle-Cali- Colombia. Docente cátedra Instituto Tecnológico Metropolitano. Contacto: gloria.zapata.marin@gmail.com

Giraldo, E. (2007). *La crítica del arte moderno en Colombia*, un proyecto formativo. Medellín. La Carreta Editores.

Giraldo, E. (2008). *La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de*

- Marta Traba a Esfera Pública: seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada.* Domínguez et.al. (Edit). Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes. VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. 135-189. Medellín. La Carreta Editores.
- Calle, M. (2008). *Identidades paradójicas y mediaciones contextuales en el arte contemporáneo.* Domínguez et.al. (Edit). Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes. VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. 255-267. Medellín. La Carreta Editores.
- Ponce de León, C. 2005. *¿Qué es la crítica? En: El efecto mariposa: ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000.* Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Acha, J. 2004. *Crítica del Arte: teoría y práctica.* México. Trillas.
- Martínez, MC. 2005. *La construcción del proceso argumentativo en el discurso.* UNESCO-MECEAL: LE. Cali.
- Martínez, MC. 2007. La orientación social de la argumentación en el discurso: una propuesta integrativa. En: *Parlamentos.* Buenos Aires. Biblos.
- Van Dijk, T. 2003. *Ideología y Discurso.* Barcelona. Ariel.
- Charaudeau, P. 2004. *La problemática de los géneros discursivos: De la situación a la construcción textual.* En: *Revista Signos.* Vol 37. N° 56. Valparaíso.
- Foucault, M. 1992. *El Orden del Discurso.* Traducción de Alberto González T. Buenos Aires, Tusquets Editores.
- www.universes-in-universe.de/columna/index.htm
- Roca, J. 1999. *Voluntad artística, concepto y ejecución.* [documento electrónico] <http://www.universes-in-universe.de/columna/index.htm> [Consulta Febrero de 2009] 2 pantallas.
- Guasch, AM. (Coord.). 2003. *La crítica de arte. Historia, teoría, praxis.* Barcelona. Ediciones del Serbal.