

Hamlet Fernández

# Estética Violada

Teoría de la recepción de las prácticas artísticas posmodernas



# ESTÉTICA VIOLADA

TEORÍA DE LA RECEPCIÓN DE LAS  
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POSMODERNAS

ENSAYO



HAMLET FERNÁNDEZ

# ESTÉTICA VIOLADA

TEORÍA DE LA RECEPCIÓN DE LAS  
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POSMODERNAS

ENSAYO

Copyright © Hamlet Fernández Díaz

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

---

Hamlet Fernández Díaz

**Estética violada: teoría de la recepción de las prácticas artísticas posmodernas.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 319p. 16 x 23 cm.

**ISBN: 978-65-265-1476-4 [Impresso]**

**978-65-265-1477-1 [Digital]**

1. Teoría de la recepción. 2. Hermenéutica. 3. Semiótica. 4. Prácticas artísticas posmodernas. I. Título.

---

CDD – 370

**Arte da capa:** Autor: Eduardo Abela. Título: *Buscando el meollo*. Ano: 2014. Materiais: Acrílico sobre lienzo. Medidas: 120 x 150 cm.

**Capa:** Marcos Della Porta

**Ficha Catalográfica:** Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Editorial da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 – São Carlos – SP

2024

A mis padres.  
Por el amor y el ejemplo, siempre.  
Y por asegurarme el sustento durante todo  
el tiempo en que un joven necesita del  
sustento para crecer profesionalmente.



# ÍNDICE

PREFACIO	9
<i>Hamlet Fernández Díaz</i>	
I. PRELIMINARES: LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POSMODERNAS Y LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA NORMATIVA	19
<b>1. Concepto de prácticas artísticas posmodernas</b>	<b>19</b>
<b>2. Del examen normativo al juicio basado en la comprensión</b>	<b>37</b>
<b>3. ¿Es posible una definición esencialista del arte en la     posmodernidad?</b>	<b>56</b>
II. LA ESPECIFICIDAD COMUNICATIVA DEL ARTE	91
<b>1. Esbozos de una teoría de los efectos de la comunicación     artística</b>	<b>91</b>
<b>2. La función estética del lenguaje</b>	<b>120</b>
<b>3. Definición semiótica del texto artístico</b>	<b>147</b>
III. EL PROCESO DE LA COMPRESIÓN ARTÍSTICA	171
<b>1. Hacia una topología del hecho artístico</b>	<b>171</b>
<b>2. Proceso hermenéutico de la comprensión</b>	<b>190</b>
<b>3. ¿Tiene límites la interpretación en el arte?</b>	<b>213</b>
<b>4. La intencionalidad en el arte</b>	<b>228</b>
IV. LA VALORACIÓN EN EL ARTE	259
<b>1. ¿Cómo teorizar el valor en el arte?</b>	<b>259</b>
<b>2. Valor artístico subjetivo y valor artístico intersubjetivo</b>	<b>265</b>
<b>3. Doble historicidad de la valoración artística</b>	<b>277</b>
<b>4. El valor del arte</b>	<b>287</b>
CONCLUSIONES GENERALES	291
BIBLIOGRAFÍA	309





## PREFACIO

Estamos en un museo de arte contemporáneo. Los invitados al evento de inauguración de una gran exposición caminan por la alfombra roja mientras la prensa les hace fotos. Después todos entran a un lujoso salón y ocupan las mesas que han sido vestidas con gran refinamiento para una cena de gala. Todos visten de etiqueta. Se trata de un público selecto, en su mayoría artistas, coleccionistas y donantes de la institución. La élite cultural y financiera de una gran ciudad.

Comienza a disminuir la iluminación y se escucha una voz: "Les pido suma cautela durante esta presentación". Se oyen truenos y relampaguean luces. "Bienvenidos a la jungla" -continúa diciendo la voz del narrador. "Pronto se encontrarán con un animal salvaje. Como todos saben, el instinto de caza se dispara por la debilidad. Si uno muestra temor, el animal lo percibirá. Si uno intenta escapar, el animal lo perseguirá. Pero si uno permanece quieto, sin mover ni un músculo, el animal quizá no lo note. Y uno puede esconderse en la manada, a salvo sabiendo que alguien más será la presa". Dicho esto, se ilumina nuevamente la sala y comienzan a escucharse chillidos de un simio. Aparece entonces el artista que se mueve, gesticula y gruñe como un mono: el animal salvaje.

Al principio el distinguido público se ríe, se muestra curioso, expectante, cuentan con la seguridad de que están en un museo, en una cena de etiqueta; saben que se trata de un performance, de una interacción del artista con los amigos más distinguidos de la institución. Incluso aplauden al animal cuando este levanta las manos alargadas por dos muletas. Pero, a partir de ahí, el artista no hace concesiones en su rol de fiera. Comienza a aullar más fuerte y alto. Corre en cuatro patas entre las mesas, como buscando la presa más débil. El público hace lo que se le indicó,

todos guardan silencio, intentando pasar desapercibidos, escondiéndose en la manada. La fiera se detiene ante un artista famoso y comienza a intimidarlo. Le mete el dedo en la oreja, le pone la servilleta en la cabeza, y el hombre comienza a incomodarse. Ríe nervioso, hasta que el animal le rompe el vaso que tenía en la mano de un manotazo. El otro artista no quiere participar más en el juego, se para y le dice al performer que se aleje, pero el animal grita y da golpes en el piso. El artista no sabe cómo reaccionar, hasta que el animal consigue echarlo del salón. Para ese instante el resto del público ya estaba sumido en el shock.

El curador del museo se levanta de su asiento y dice: “Démosle un fuerte aplauso a Oleg Pogozjin. ¡Asombroso!” Intenta poner fin al performance de manera educada, pero el artista continúa, grita más fuerte y se proyecta con más violencia. Comienza a circular entre las mesas nuevamente, le quita el velo de la cabeza a una señora, la tira al suelo y ese grupo de personas también abandonan el salón. Entonces regresa corriendo y salta sobre una mesa. Se para y mira desde lo alto al resto de los animales, dóciles, sometidos por medio de la violencia, todos con la cabeza baja, mirando a un punto fijo, hombres y mujeres, rehenes del terror. El animal fija la atención en una bella hembra, aparta a los dos machos que estaban sentados a su lado. Comienza a tocarla, la mujer lo mira horrorizada, balbucea “ayuda” entre gemidos de nerviosismo. El animal toma todo su cabello en las manos, se lo hala y se lo huele, y la presa continúa pidiendo ayuda, pero nadie reacciona, está sola, la manada la ha abandonado. En ese momento el cuadrúmano la tira al suelo y se le echa encima con intenciones de violarla. Ella grita desesperada y solo entonces aparece un hombre en su ayuda y después de él el resto de los machos de la manada atacan en conjunto al depredador.

Muchos ya deben saber que lo que acabo de narrar es la impactante secuencia de *The Square* (2017), la multipremiada película de Ruben Östlund. La secuencia es un caso típico de referencialidad intermedial, el cine imitando a una práctica

artística posmoderna como el performance, por lo que se trata de un ejemplo verosímil de algo que puede acontecer en cualquier museo de arte contemporáneo o en un mega evento internacional como una biennial. En cualquier caso, el propio arte nos permite imaginar que algo así puede acontecer. El personaje protagónico del filme es Christian, el curador principal de un museo de arte contemporáneo. Durante toda la película Ruben Östlund se burla del arte vanguardista que ese curador defiende, de obras tan pretenciosas como vacías, del superficial criterio de que cualquier objeto (incluida la cartera de una periodista) puede convertirse en arte si es introducido por un artista en un museo; se burla de la caricatura de artistas que basan sus propuestas “artísticas” en seudoteorías, en el reciclaje de ideas que ya carecen de originalidad, artistas totalmente enajenados de la realidad y que son tratados como grandes figuras.

Pero entonces aparece Oleg,<sup>1</sup> el performer que imita a un simio, y su obra es tan radical, tan carente de concesiones, que convierte el salón de una lujosa cena en una jungla. La irrupción de la fuerza bruta del animal, del instinto de intimidar para dominar y prevalecer sobre los otros machos, derriba como un relámpago el simulacro que construye la cultura humana, las relaciones de poder basadas en jerarquías simbólicas, las reglas del buen comportamiento, de la sociabilidad, del vestir, del comer, de la erótica, etc. La ficción creada por el performance nos devela la verdadera gran ficción: el ilusionismo de la cultura, las capas y capas de códigos culturales que rigen nuestra vida en sociedad. Solo el arte radical es capaz de situarnos en la pura realidad: lo Real desprovisto de simbolización, el plano en el que todos somos animales y nos comportamos como tal.

---

<sup>1</sup> Personaje interpretado por el actor norteamericano Terry Notary, famoso por su destreza para imitar movimientos de animales o seres imaginarios como actor para la captura de movimiento, en películas tan importantes como *Avatar*, *The Adventures of Tintin: Secrets of the Unicorn*, *El planeta de los simios*, *The Hobbit*, entre otras.

¿Cómo logró el verdadero artista del filme ese acontecimiento tan poco frecuente? Pues por medio del efecto de shock llevado a su nivel más crítico de radicalización. El público quedó paralizado, toda posibilidad inmediata de comprensión, suspendida, los instintos aflorando y neutralizando los hábitos culturales, haciéndoles inútiles. Todos vivieron una pura experiencia de arte. Y nosotros, los espectadores del filme, también, a través de la comprensión.

No existe ninguna manifestación artística, ninguna forma de arte en la actualidad cuyo campo de acción sea más extendido, abierto y por tanto difuso, que el de las prácticas artísticas posmodernas; de ahí que el performance del filme de Ruben Östlund nos resulte tan verosímil. Y por ello es tan importante también estudiar el tipo de comprensión que estas generan en tanto formas de comunicación humana.

La literatura, por más experimental que sea el trabajo con el lenguaje que realice un escritor, continúa existiendo en forma de marcas gráficas impresas en un soporte, ya sea físico o digital. Y se lee con un libro tradicional en las manos, o en una pantalla electrónica. El material semiótico de la literatura sigue siendo el lenguaje verbal. La literatura sigue creando mundos intencionales solo con palabras, sin agotarse como arte, lo cual es absolutamente asombroso.

En el caso de la música, por lo menos en el sistema tonal occidental los músicos interpretan los símbolos escritos en el pentagrama para producir sonidos que se corporizan en el espacio y devienen en el tiempo. Al escuchar la materia acústica que llamamos música la excitación estética que experimentamos puede desencadenar diversas experiencias emotivas, las cuales dotamos de significados, las interpretamos con contenidos expresados en otros lenguajes, como el verbal. Es así como hablamos de alegría, ternura, suspense, peligro, tenebrismo, trascendentalismo, sugestión, euforia, nostalgia, pasión, etc., dándole espesor semántico de tipo connotativo a esa experiencia tan misteriosa que nos provoca la música.

El cine, por más experimental que sea la obra, sigue siendo un montaje de imágenes en movimiento al que se le puede incorporar, o no, sonidos. Y las películas hay que verlas en una pantalla, sea en la sala oscura del cine o en las pequeñas pantallas domésticas. El material semiótico del cine es absolutamente todo lo que pueda ser utilizado para significar, todo lo que existe en este mundo y todo lo que puede ser creado con las nuevas tecnologías digitales. Pero esa materialidad diversa se organiza en la puesta en escena para crear el referente de la imagen cinematográfica. Por ello, todo lo que existe al interior del plano son signos hipotéticos convertidos en visualidad, y lo consumimos como tal, como imágenes que se desplazan en el eje diacrónico dentro de límites bien precisos, el inicio y el final del texto audiovisual.

En el teatro, en la danza, en la ópera, en las artes escénicas en general los actores y bailarines se convierten en signos en el escenario, así como los objetos, los sonidos, las luces, los decorados, etc.; todo lo que percibimos y escuchamos en tiempo real se convierte en materia semiótica. Ese tipo de experiencia artística la tenemos, por lo general, en una sala de teatro, un espacio acondicionado para tal propósito, y el espectáculo tiene límites temporales marcados por la apertura y el cierre del telón; no importa que se trate de teatro experimental posdramático, de la danza contemporánea más híbrida o el musical más posmoderno. Esas son convenciones que le siguen asegurando cierta identidad a las artes escénicas.

Una obra arquitectónica es un edificio; una escultura es un objeto tridimensional; una pintura, un grabado, son trazos, formas y colores sobre un soporte, un espacio bidimensional delimitado por un marco. Pero ¿qué son las prácticas artísticas posmodernas?, ¿cómo las identificamos?, ¿cuáles son sus medios, sus soportes, sus procedimientos, la materia semiótica objeto de creación, sus límites? ¿Son tan fáciles de definir, como hacemos frente a una pintura, una escultura o cualquier otro tipo de manifestación del arte?

No estoy diciendo que los medios de creación sean sinónimo de arte. No podemos incurrir en el error tan ingenuo de otorgarles de manera inmanente valor artístico a los medios de creación o a los artefactos que con ellos se producen. Ser un edificio, una escultura, un cuadro, como mismo ser una novela, un poema, una película, una pieza musical, una obra de teatro, de danza, no significa a priori ser una obra de arte. Determinar cuándo estamos ante un texto, sea de la naturaleza que sea, que nos hace entrar en una experiencia artística, es un tema mucho más complejo. A ello nos dedicaremos en profundidad en este libro, en especial en el campo de las prácticas artísticas posmodernas, donde los textos, las propuestas discursivas que aspiran al estatus de arte, muchas veces no existen como estructuras estables, bien delimitadas, sino como procesos, acciones, gestos, etc.

Además, el llamado arte contemporáneo es capaz de semiotizar todo tipo de materia, orgánica e inorgánica, sólida o líquida, gaseosa, física o digital. Es capaz de implementar cualquier tipo de técnica, procedimiento, tecnología, proceso creativo. Es capaz de trabajar con imágenes, objetos, olores, sonidos, textos verbales, musicales, audiovisuales, ya sean producidos por los propios artistas o simplemente seleccionados de las arcas de la cultura. Es capaz de someter los cuerpos vivos a las pruebas más extremas; tampoco se detiene ante los cadáveres, sean de seres humanos o de animales. Es capaz de utilizar lo agradable y lo abyecto, lo bello y lo feo, lo sano y lo pútrido, sea en forma de simulacro o exponiendo la materia misma en toda su obscenidad. Por todo ello, las prácticas artísticas posmodernas son multisensoriales, no tienen límites preestablecidos y desbordan cualquier concepto normativo de arte que se piense desde la dimensión de los medios de creación y los artefactos que estos producen.

Si de esa ingente heterogeneidad de propuestas discursivas que circulan hoy en el mundo del arte contemporáneo, algunas pueden ser comprendidas y consideradas creaciones artísticas, es debido a tres factores esenciales, aunque puedan y de hecho existan

muchos más: la naturaleza de un fenómeno llamado *semiosis*, que permite hacer entrar en su curso, en su deriva, todo lo que circunstancialmente pueda ser utilizado para significar; la fuerza estructuradora de la *función estética*, el procedimiento que conlleva a la creación de textos inventivos con potencialidad artística, porque abren la posibilidad de un tipo peculiar de comunicación; el carácter ontológico de la *compresión* humana, que se mueve en espiral y deglute como un torbellino cualquier provocación comunicativa que pueda ser utilizada como herramienta para pensar, para generar empatía y conexiones intersubjetivas.

En este libro analizaremos esos tres fenómenos en profundidad. En el viaje que les propongo, estimados lectores, avanzaremos con el mayor rigor y serenidad posible, por el camino sinuoso, accidentado e incierto que prefiguran las siguientes problemáticas y otras que irán surgiendo en el propio andar, sin que haya garantías de certezas, al final:

¿Basados en qué criterios otorgamos hoy estatus de arte a determinadas propuestas discursivas? ¿Por qué le seguimos llamando arte a acciones y gestos tan distantes y diferentes de los medios y procedimientos tradicionales? ¿Resulta posible establecer categorías estéticas de validez general en una condición histórica en que la praxis artística se caracteriza por la coexistencia no jerárquica de una considerable heterogeneidad de procedimientos creativos? ¿Es posible en la actualidad, dados los entrecruzamientos del campo artístico con la industria cultural y el capital financiero, argumentar una legitimidad del arte como forma de producción de conocimiento? ¿Qué tipo de proceso hermenéutico se da en la comprensión de las prácticas artísticas posmodernas? ¿Cómo conceptualizar la experiencia que tenemos hoy ante el arte, al margen de los tradicionales valores pertenecientes a un pensamiento estético normativo? ¿Es viable hoy una empresa teórica que intente discutir la especificidad cultural del fenómeno arte?

*Estética Violada* es, por tanto, un ensayo que combina la argumentación y la reflexión teórica con el análisis de ejemplos



concretos, para demostrar la operatividad de una teoría de la recepción de las prácticas artísticas posmodernas. Un enfoque desde la recepción pretende trazar un camino de reflexión diferente al de las llamadas estéticas de la producción (o estéticas normativas), así como al de los enfoques sociológicos (entre ellos la llamada teoría institucional). Una teoría de la recepción, a diferencia del enfoque normativo y del sociológico, está guiada por la hipótesis de que, ante la considerable extensión del ámbito de creación que caracteriza al arte contemporáneo, validar la especificidad cultural del arte como forma de conocimiento solo resulta posible si se profundiza en el tipo singular de comprensión que se da en la experiencia artística. La semiosis y la comprensión son dos fenómenos que adquieren una excepcionalidad especial en el campo del arte, tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción; y es el análisis del proceso de recepción, en el que entran en relación dos inteligencias -una objetivada como texto y otra en devenir-, el que permite pensar sin dicotomías ambas dimensiones del fenómeno arte.

Hace casi dos décadas que trabajo en esta investigación. Comencé cuando cursaba el segundo año de la carrera de Historia del Arte y tuve que formular mi primer tema de indagación. Recuerdo que el profesor Oscar Morriña nos enseñaba los fundamentos del “sistema forma”, una especie de manual para la lectura visual derivado de la teoría de la Gestalt. En la asignatura de Historia del Arte andábamos por el Renacimiento y en ese momento se acababa de inaugurar la Octava edición de la Bienal de La Habana. Fue mi primera vivencia de un mega evento internacional, la ciudad inundada de arte contemporáneo de artistas de todo el mundo; y también fue mi primera experiencia traumática como receptor, mi primer shock receptivo ante las prácticas artísticas posmodernas: no lograba comprender absolutamente nada, y lo que veía no me parecía arte, sino puras payasadas de artistas excéntricos.

Y no solo me pasó a mí. Recuerdo que unos cuantos estudiantes nos acercamos al profesor Morriña al final de una clase para expresarle nuestra frustración, y le preguntamos cómo podíamos utilizar el sistema forma para entender el arte que se exponía en la Bienal; a lo cual nos respondió con gran sinceridad que no, que no se podía leer o entender el arte contemporáneo con el sistema forma, porque este estaba pensado para las imágenes, los cuadros, no para los performances, los videoartes, las instalaciones o las intervenciones públicas. Tengo bien presente esta anécdota de estudiante para no olvidar lo difícil que puede resultar para cualquier persona que no posea conocimientos sistemáticos de arte, enfrentarse a las prácticas artísticas posmodernas.

Comencé a construir mi propio camino de comprensión con la investigación de licenciatura, bajo la tutoría de Carlos Simón Forcade. Simón era un joven profesor que apenas comenzaba su carrera, pero ya poseía una erudición fuera de lo común. Fue el que puso en mis manos un libro de Gadamer, lo cual le agradeceré siempre, además de la gratitud por nuestra especial amistad. Después, durante mis años como profesor en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, discutí intensamente con los estudiantes sobre el fenómeno de la recepción y las teorías que nos permiten comprenderlo, hicimos trabajo de campo para saber qué pasaba realmente con el consumo de arte en Cuba y acumulamos una valiosa información empírica. Por eso mi segundo agradecimiento va para las promociones de estudiantes de Historia del Arte con los que trabajé desde 2008 hasta 2017. Ellos han sido los principales jueces de las ideas que finalmente comparto de manera estructurada en este libro.

Mi tercer agradecimiento especial es para la querida profesora Dra. María de los Ángeles Pereira, quien alentó y apoyó mi investigación desde que tomó forma como propuesta de doctorado. Sin la guía de un tutor de su experiencia académica, profundo conocimiento del arte, serenidad, sensatez y estrategias

infalibles hubiera sido muy difícil avanzar sin grandes tropiezos por los escalones escabrosos de un doctorado.

También debo expresar mi deuda con las doctoras Magaly Espinosa, Teresa Bustillo, Mayra Sánchez y Astrid Santana, y con los doctores Rafael Acosta de Arriba, Mario Masvidal, Rogelio Rodríguez Coronel, Eduardo Morales y José Antonio Baujín. En diferentes momentos de la fase final del doctorado me aportaron valiosas consideraciones que fueron esenciales para poder terminar con éxito el ejercicio académico; y para identificar en qué puntos debía profundizar en la reescritura posterior de la tesis hasta convertirla en el libro que ahora dejo en manos del lector.

John Dewey escribió que el arte es “el modo más efectivo de comunicación que existe”, porque nos permite participar “vívida y hondamente en significados a los que éramos sordos, a los que sólo oíamos dejándoles seguir su tránsito”. También, que la comunicación en el arte “es un proceso creador de participación que hace común lo que era aislado y singular”. Las obras de arte “rompen las barreras que separan a los seres humanos entre sí”. El arte, por las experiencias subjetivas e intersubjetivas que moviliza, “es la forma más universal y libre de comunicación”.

Esas estimulantes ideas serán argumentadas en *Estética Violada* desde diferentes tradiciones teóricas, todas confluyendo en los mismos puntos esenciales. Les resto, estimados lectores: al terminar de leer el libro vuelvan a estas frases, para verificar juntos que todo ello se aplicaba de igual forma a las prácticas artísticas posmodernas.

El Autor

# I

## PRELIMINARES

### LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POSMODERNAS Y LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA NORMATIVA

#### **1. Concepto de prácticas artísticas posmodernas**

Hace décadas que los términos anglo-norteamericanos *art* y *visual art* sustituyeron en buena medida al viejo concepto ilustrado de *fine arts* (Bellas Artes). Con estos se designa de manera vaga y englobante a todo el heterogéneo panorama creativo contemporáneo. Su equivalente en español es la noción genérica de *artes visuales*. Si se analiza bien, se trata de una denominación comodín que en rigor resulta excluyente, porque desde los años sesenta los artistas recurren tanto a la producción, selección y reproducción de imágenes, como a la producción, selección y reproducción de objetos ordinarios, textos verbales, sonoros o audiovisuales, etc., así como a acciones corporales, acciones sociales o políticas al interior de una comunidad, intervenciones a pequeña, mediana y gran escala en espacios públicos –ya sea de índole pictórica, arquitectónica o performática– y un largo etcétera. Por tanto, la denominación artes visuales que vino a sustituir a la tradicional categoría de artes plásticas, tampoco se sostiene en la actualidad.

En mi investigación utilizo la denominación no genérica de *prácticas artísticas posmodernas*, la cual, al no potenciar en su designación la exclusividad de un tipo de lenguaje, no excluye del campo de la creación que pretende nombrar a ninguna posibilidad de uso de signos o cualquier otra acción que genere discursos con pretensiones estético-artísticas. Las prácticas artísticas posmodernas desbordan los medios de representación visual y

bidimensional, como dibujo, pintura, grabado y fotografía. Esos medios tradicionales son aprovechados por las prácticas artísticas posmodernas para generar estructuras híbridas, donde lo objetual, el lenguaje verbal, el sonido, lo audiovisual, lo corporal, lo odorífero, las herramientas tecnológicas, etc., se articulan e imbrican con lo pictórico, lo fotográfico y lo escultórico. Es en este sentido que la crítica habla de pintura instalada o instalación pictórica, pintura objetual, instalación escultórica, escultura expandida, documentación fotográfica, fotografía instalada, grabado matérico o escultórico, y otras muchas variantes en que se mezclan lenguajes, medios, materiales, etc. De ahí que dichas prácticas artísticas tiendan a ser multimediales, intermediales, transmediales y multisensoriales, por lo que están lejos de la pureza visual.

La teórica alemana Irina Rajewsky define la categoría *intermedialidad* como una noción genérica que comprende a los fenómenos comunicacionales, discursivos y estéticos que como indica el prefijo *inter*, se configuran entre *medios* diferentes.<sup>2</sup> Rajewsky ha propuesto un sistema de subcategorías, suscrito por varios autores, que bosqueja tres conjuntos de procedimientos que producen “cualidades intermediales” diferentes. El primer conjunto es de “transposición medial”: un determinado texto se convierte en fuente para la creación de una nueva obra que se configura en un medio de representación diferente, como ocurre cuando se adapta una obra literaria al cine, un poema a un tema musical, etc. En estos casos la matriz argumental, conceptual, ideológica, estilística, el sustrato histórico, etc., del texto original se transforma al ser “transpuesto” hacia otro medio. La tercera definición se denomina “referencialidad intermedial”. En estos casos lo que domina son las referencias intermediales que constituyen a una obra. En vez de combinarse dos o más medios

---

<sup>2</sup> Cfr. Irina Rajewsky. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, en *Intermedialités*, no. 6, 2005, p. 43-64. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>

que se integran en una misma estructura semiótica, lo que se produce es una especie de evocación y/o imitación de los elementos característicos de un medio en los marcos de posibilidades expresivas de otro medio, como por ejemplo el cine imitando a la pintura, la pintura a la música, la escultura a la danza.

La segunda modalidad se refiere a los procedimientos que recurren a la “combinación de medios”, que para la autora incluye fenómenos tan diferentes como los manuscritos iluminados, la ópera, el cine, el teatro, los cómics, así como los llamados multimedia, intermedia y demás fenómenos comunicacionales de la era digital. Se pudiera decir que son las prácticas artísticas posmodernas las que vuelven dominante el procedimiento de “combinación de medios”, generando estructuras semióticas híbridas en propuestas discursivas concretas, muchas veces efímeras, cuyo propósito inicial fue atentar contra la pretendida pureza y jerarquía estética de los medios legitimados por la tradición, centrados en lo visual.

La tradición de la estética filosófica occidental, desde Platón hasta Hegel y un poco más acá, siempre consideró la vista y el oído como los únicos sentidos cognoscitivos, y el resto fueron subestimados como sentidos inferiores, presos en la proximidad, primitivos, animales. En los albores de la modernidad Descartes consolidó la autoridad de la vista, al considerarla el más “universal” y “noble” de los sentidos. Para Kant de igual manera el sentido de la vista era el más distinguido, mientras que el tacto representaba la más precaria de las percepciones humanas.<sup>3</sup> Y

---

<sup>3</sup> John Dewey es un importante precursor, dentro de la reflexión estética, del intento de deconstruir la falsa exclusividad de algunos sentidos: «Algunos escritores actuales han tratado adecuadamente el esfuerzo de Kant para limitar el material de las artes a los “más altos” sentidos intelectuales, el ojo y el oído, y no repetiré sus argumentos convincentes. No obstante, cuando el rango de los sentidos se extiende de la manera más universal, sigue siendo cierto que un sentido particular funciona simplemente como la avanzadilla de una actividad orgánica total, en que participan todos los órganos, incluyendo el

Hegel excluyó rotundamente el olfato, el gusto y el tacto del reino del arte bello, porque en su criterio estos sentidos solo se podían relacionar con lo meramente material, despojados de significados y valores: «Lo sensible del arte se refiere solamente a los sentidos *teóricos*, el de la *vista* y el del *oído*, mientras que el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del disfrute artístico. En efecto, el olfato, el gusto y el tacto se relacionan con lo material como tal y con las cualidades inmediatamente sensibles de los mismos [...]».<sup>4</sup>

Ese tipo de construcción teórica creó a la larga una especie de metafísica de los sentidos, con una estructura jerárquica muy bien definida, donde el arte, y lo bello, solo pertenecían al reino de lo visual y lo musical. También, sobre ese fundamento metafísico que terminó naturalizándose, Occidente a lo largo de la historia ha despreciado y considerado como culturas bárbaras, incivilizadas e inferiores, a todos aquellos pueblos cuyos sistemas culturales se estructuraron sobre la base de la dominancia de algunos de los tres sentidos considerados inferiores. Sobre lo anterior es altamente ilustrativo este ejemplo aportado por Constance Classen: «A principios del siglo XIX, en el campo de la historia natural, Lorenz Oken postulaba una jerarquía sensorial de las razas humanas, en que el europeo (el “hombre-ojo”) ocupaba el peldaño superior, seguido del asiático (el “hombre-oído”), el amerindio (el “hombre-nariz”), el australiano (el “hombre-lengua”) y el africano (el “hombre-piel”).<sup>5</sup>

Una disciplina incipiente, la antropología de los sentidos, ha demostrado que las jerarquías sensoriales son puras construcciones culturales. Constance Classen advierte que los

---

funcionamiento del sistema autónomo. Ojo, oído, tacto, lideran una particular iniciativa orgánica pero no son exclusivos, ni son los agentes más importantes, como no lo es un centinela en todo un ejército». John Dewey. *El arte como experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica, 2008, p. 245.

<sup>4</sup> Hegel. *Lecciones de estética*. Ediciones Península, Barcelona, 1989, p. 40.

<sup>5</sup> Constance Classen. *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. Colección digital Los Mil y Un Textos en Una Noche del Centro Teórico-Cultural Criterios, CD-ROM, p. 5.

significados que los hombres otorgan a sus múltiples sensaciones y capacidades sensoriales «forman juntos el *modelo sensorial* al que se adhiere una sociedad, según el cual los miembros de dicha sociedad “interpretan” el mundo o traducen las percepciones y los conceptos sensoriales en una “visión del mundo” particular». <sup>6</sup> Es por ello que se deben examinar los valores asociados a los sentidos en el marco de cada sistema cultural en particular, y no sobre el fondo de un modelo sensorial que se considere hegemónico. Por ese camino se descubren jerarquías de valores totalmente diferentes al del orden occidental dominado por la vista, lo cual desbloquea la comprensión a un simbolismo sensorial largamente ignorado por Occidente y que excede sobremanera el marco de sus bienpreciados sentidos cognoscitivos.

La *cognición sensible*, como definió Alexander Baumgarten al universo de lo estético para diferenciarlo del campo de la lógica, es multisensorial y no meramente centrado en el ver y el escuchar. <sup>7</sup> En la cultura occidental los sentidos del olfato, el gusto y el tacto tienen protagonismo en una infinidad de prácticas culturales con un fuerte componente estético. Las liturgias católicas son claramente multisensoriales; y en las ceremonias religiosas donde la música y el baile son protagónicos, como las de origen africano, la experiencia estética-mística encarna en el

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>7</sup> «En relación al movimiento de las partes del cuerpo, si este movimiento es adecuado, la sensación externa es coordinada. Esas partes son los *órganos de los sentidos* (aesthetaria). Tengo gracias a ellos, la facultad de sentir. 1) Puedo tocar un cuerpo por la facultad del *tacto*. 2) La luz puedo sentirla por la facultad de la *vista*. 3) El sonido puedo captarlo por la facultad del *oído*. 4) Los efluvios que, escapándose de los cuerpos suban hasta la nariz, son sentidos por el *olfato*. 5) Las sales que se disuelven en las partes internas de la boca, son percibidas por la facultad del *gusto*». Alexander Baumgarten. *Metafísica*. Tercera parte: *Sicología* §§ 501-626. Prolegómenos. Capítulo primero: *Sicología Empírica*, en *Alexander Baumgarten. De la belleza del pensar a la belleza del arte* (sel., trad., Jorge Montoya Véliz). Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012, p. 85.



cuerpo. Los rituales del amor serían impensables sin el sentido del tacto. La inmensa mayoría de las festividades populares propician el goce de los cinco sentidos; siendo la culinaria, en todos los tiempos y en todas las culturas, síntesis estética multisensorial de una tradición histórica. «No se pueden aislar los sentidos para examinarlos uno tras otro a través de una operación de desmantelamiento del sabor del mundo. Los sentidos siempre están presentes en su totalidad»,<sup>8</sup> sentencia el antropólogo francés David Le Breton, uno de los autores más influyentes de la llamada antropología de los sentidos.

Las percepciones no son una adición de informaciones identificables con órganos de los sentidos encerradas rígidamente en sus fronteras. No existen aparatos olfativo, visual, auditivo, táctil o gustativo que prodiguen por separado sus datos, sino una convergencia entre los sentidos, un encastramiento que solicita su acción común.

La carne es siempre una trama sensorial en resonancia. Los estímulos se mezclan y se responden, rebotan los unos en los otros en una corriente sin fin. Lo táctil y lo visual, por ejemplo, se alían para la determinación de los objetos. Lo gustativo no es concebible sin lo visual, lo olfativo, lo táctil y a veces incluso lo auditivo. La unidad perceptiva del mundo se cristaliza en el cuerpo por entero.<sup>9</sup>

Baumgarten definió la Estética como la *ciencia del conocimiento sensible* con el siguiente objetivo: «La finalidad de la *Estética* es la perfección del conocimiento sensible como tal, es decir la belleza. Ella debe evitar la imperfección del conocimiento sensible tal cual es, es decir, la fealdad».<sup>10</sup> Se suponía que la nueva ciencia abarcará

---

<sup>8</sup> David Le Breton: *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2009, p. 44.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>10</sup> Alexander Baumgarten. *Estética teórica* §§ 1-77; 423-504. Primera parte: Prolegómenos. Heurística, en *ob. cit.*, pp. 113.

a todo tipo de fenómenos estéticos, y no solo al arte. Pero como el arte es una forma de *cognición sensible* muy poderosa, pasó a ser el objeto de estudio predilecto de la estética filosófica. De todos los fenómenos que comportan una función estética, el arte es quizás el que con mayor fuerza incide en el desarrollo de nuestra capacidad sensorial para la cognición, porque el desarrollo de esa capacidad, la llamada *sensibilidad estética*, nos permite ascender con mayor facilidad de la simple *aisthesis* a estadios psíquicos más complejos de emoción y reflexión. Sin embargo, la reflexión filosófica sobre el arte, tanto antes como después de Baumgarten, consideró que lo estético se circunscribía únicamente a los sentidos de la vista y el oído. Ese error, que tanto limitó el marco de estudio de la estética tradicional, ha venido siendo desmontado por algunos teóricos contemporáneos. Por ejemplo, Wolfgang Iser reconoce cierta reconfiguración de la *aisthesis* que se ha venido produciendo en la cultura y el pensamiento occidental:

Desde Heráclito, vía Leonardo da Vinci, hasta Merleau-Ponty, la visión fue considerada nuestro sentido más excelente y noble. Mientras tanto, sin embargo, los patrones que están en la base de este privilegio –patrones dominantes de la percepción y la cognición– han estado sujetos a crítica por autores como Heidegger, Wittgenstein, Foucault, Derrida e Irigaray. [...] Al propio tiempo, otros sentidos han atraído nueva atención. El oído, por ejemplo, está siendo apreciado de nuevo por su proximidad antimetáfrica al suceso en lugar de ser permanente [...] Del mismo modo, el tacto ha encontrado sus defensores, debido tanto a avances recientes en la tecnología de los medios como a su carácter enfáticamente corporal, de nuevo en contraste con el carácter “puro”, no participativo, de la visión. Como resultado de tales avances, se produce un creciente alejamiento respecto de la jerarquía tradicional de los sentidos, que tenía a la visión en la cima, seguida por el oído hasta llegar al olfato.

Las cartas de la sensibilidad se vuelven a barajar. En lugar de una jerarquía firmemente establecida, se tiende a una evaluación equitativa de todos los sentidos o –como preferiría yo– a jerarquías diferentes, específicas para cada propósito.<sup>11</sup>

La desjerarquización de los sentidos a la que alude Welsch ha sido un fenómeno central y constitutivo de la expansión de la creación que han consumado las prácticas artísticas posmodernas desde la década del sesenta del siglo XX. A la estetización general de la vida producida por la articulación de industria y diseño, la ubicuidad de la publicidad, los medios de comunicación masiva como la televisión, en las últimas décadas internet y todo el sistema cultural que esos medios articulan, el arte ha respondido con una desjerarquización de medios y procedimientos de creación, y por tanto de los sentidos y los diferentes tipos de experiencia estética. En ese complejo contexto el arte ha reaccionado tanto a los límites de una noción estrecha y normativa de lo artístico, como a la hegemonía de una cultura visual y audiovisual mediática saturada de ideología.

Solo piénsese en el arte conceptual con su negación de la pura contemplación visual; el arte *povera* con su gusto por el desecho, la refuncionalización con fines artísticos de una materialidad ordinaria; el performance con la potenciación del lenguaje corporal, la experiencia sinestésica, el tacto, el olfato, el oído; el tipo de prácticas que trabajan con material abyecto, lo escatológico, lo repugnante, el reverso de lo que se ha considerado bello y agradable de manera tradicional; la video-creación, que utiliza el lenguaje audiovisual con un fin que es subversivo al propio medio, y que se hibrida con lo instalativo, lo performático y lo conceptual; el arte de los nuevos medios (*new media*), que

---

<sup>11</sup> Wolfgang Welsch. La estética más allá de la estética, en *Actualidad de la estética, estética de la actualidad* (sel. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2011, pp. 24-25.

pone la frialdad instrumental de la tecnología en función de la calidez de la experiencia artística, ampliando así las posibilidades interactivas de los *environments*, que activan todos los sensores estéticos del cuerpo humano; y un largo etcétera.

*La voluntad de los huéspedes* (2012), del artista cubano Aluan Argüelles, es un buen ejemplo de esa interesante tendencia de los *environments new media*. En dicha obra se combinan varios dispositivos tecnológicos (video, sonido, sensores, software) en función de crear una dramaturgia escenográfica que utiliza al propio espacio como elemento expresivo, cargado de estímulos sensoriales. Se trata de un video interactivo que se proyecta en la pared de fondo de un espacio que se pueda transitar, para que el vacío, en penumbra, se active en términos escenográficos y dramáticos. Cuando se entra al *environment* se percibe, como si estuvieran parados de espaldas contra la pared, a tres hombres con las cabezas cubiertas por capuchas negras y vestidos con overoles de un color naranja intenso. Cuando los espectadores avanzan hacia la imagen o circulan en la sala, comienzan a sonar disparos. Los tres hombres encapuchados del video se retuercen, caen sobre sus rodillas, para terminar tendidos sobre el suelo (de la imagen virtual).



Aluan Argüelles. *La voluntad de los huéspedes*, 2012. Still de video.

El artista hace asistir al público a un fusilamiento, en el cual nosotros, los huéspedes de la obra, estamos previstos para funcionar como el elemento detonante, los ejecutores de un asesinato simbólico. La primera vez, el receptor puede actuar inconsciente, con ingenuidad, pero después de la primera interacción con los sensores de movimiento que activan el sonido y el video, se comienza a jugar con el sistema, lo que implica que se

reanude, una y otra vez, el proceso de ejecución. En esta obra el espacio vacío y oscuro, las imágenes proyectadas en la pared, el sonido, la irrupción corporal del espectador, su movimiento, todo ello se integra y constituye la estructura dinámica de la obra; que adoptará disimiles variaciones según sea “la voluntad de los huéspedes”. El morbo siniestro de presenciar, ser testigos, o de provocar con el poder de nuestros movimientos la muerte de otros seres (en la virtualidad de la ficción, por supuesto), se convierte en una experiencia estética multisensorial, porque la vivimos con todo el cuerpo.

Pero el *environment* interactivo de Aluan Argüelles tiene la pretensión de funcionar como un dispositivo crítico, porque después de actuar de forma inconsciente, irracional e instintiva, nos podemos percatar que hemos sido manipulados por un sistema programado que nos utiliza como engranaje de su maquinaria. Y ese “percatarnos”, ese proceso de racionalización de lo experimentado al interior del “sistema” es el tránsito clave hacia la interpretación, que toma el relevo de los estímulos multisensoriales para construir sobre la base de esta experiencia estética un proceso de comprensión artística.

Otro excelente ejemplo de imbricación entre procedimientos como intervención pública, instalacionismo, arte interactivo, *new media*, y todo ello en función de una experiencia estética multisensorial, es la obra *The smell of a stranger* (El aroma de un desconocido), del artista belga Peter de Cupere. Esta instalación interactiva *new media* fue emplazada en los jardines de la Facultad de Física Nuclear de La Universidad de La Habana, durante la 12 Bial cubana en 2015.

*El aroma de un desconocido* consistía en una exhibición de plantas cuyos aromas fueron creados ingenierilmente. Los aromas se podían oler a través de una campana en forma de cáliz, situada en el exterior de la estructura metálica que protegía a cada espécimen. En la ficha técnica se le indicaba al público: acerque su nariz al embudo. Unos pequeños ventiladores solares ventilaban las ramas y hojas de las plantas para que los sugestivos olores

ascendieran por el conducto hasta nuestras narices: humo, sudor, pólvora, dinero, cadáver, sangre, esperma, vagina, esas eran las esencias. Una perturbadora experiencia sensorial obteníamos al recorrer el hermoso jardín y catar cada uno de esos agradables o repugnantes olores, según sea el gusto. De manera que la obra estimulaba una experiencia estética a través del olfato (uno de los sentidos preteridos por la estética tradicional), pero con la excitación del olfato se lograba activar el gusto, el tacto, la vista, que escrutaba la morfología de las plantas tratando de concertar lo que se olía y lo que se observaba.



Peter de Cupere. *The smell of a stranger*, 2015.

Ahora, por supuesto, una obra como esta no se queda en la pura *aisthesis*. La experiencia multisensorial solo era el estímulo para entrar en el relato conceptual que proponía el artista. Las cabinas fueron instaladas en el jardín de la Facultad de Física Nuclear, por tanto, la selección del espacio no es gratuita, todo lo contrario, la intervención movilizaba la simbología de la ciencia que allí se estudia, la reclamaba como textualidad cultural que está en el ambiente y la propuesta de arte convierte en un componente constitutivo de su relato. Aquellas plantas con

aromas humanos nos permitían un desfamiliarizador contacto sensitivo con la naturaleza. La idea conceptual subyacente es que la flora suda, o está impregnada, contaminada, de atributos humanos. Peter de Cupere nos mostraba, a la manera de un experimento científico, posibles efectos de mutación genética. La experiencia estética multisensorial era la puerta de entrada a una reflexión sobre la violencia con que la civilización humana imprime su huella en la naturaleza, al extremo de crear tecnologías, como la nuclear, que amenazan con destruir la vida en el planeta Tierra.

Parafraseando a Welsch, podríamos concluir que durante más de medio siglo el arte ha estado barajando las cartas de la sensibilidad, y en ese proceso han quedado disueltas las jerarquías basadas en esencialismos o ilusiones metafísicas. Es así como la imagen, al menos en el campo de las prácticas artísticas posmodernas, ha pasado a ser una más de las tantas configuraciones textuales con que se puede discursar con intenciones estético-artísticas. Por tal razón resulta tan trasnochado, mirado desde hoy, el llamado que lanzaron a los cuatro vientos los llamados “estudios visuales” para subvertir el viejo concepto de arte ampliando el análisis a todos los tipos de imágenes posibles. Al pretender salirse del marco de la Historia del Arte para ingresar en el universo de la cultura visual y estudiar todo tipo de imágenes (propósito legítimo por demás), los estudios visuales no aportaron nada significativo al estudio del arte ni a la estética, porque su enfoque no rebasó la vieja jerarquía metafísica de la vista, más bien terminó acentuándola. Como bien señalara de manera sarcástica Boris Groys:

[...] se debe poner fin a un malentendido que en los últimos tiempos surge una y otra vez. Y es que se afirma con cierta insistencia que el arte está en las últimas –y que por eso hay que practicar, en vez de la vieja ciencia del arte, una nueva ciencia de la imagen. Esa nueva ciencia de la imagen debe ampliar el campo de análisis de la imagen: en vez de

ocuparse solamente de imágenes de arte, debe entregarse al espacio supuestamente mayor, más abierto, de todas las imágenes posibles –y cruzar valientemente las fronteras del viejo concepto de arte. El valor para cruzar fronteras, sin duda, siempre infunde respeto y se ha de celebrar. Pero, en este caso, el cruce de las fronteras no resulta una ampliación, sino una reducción del espacio correspondiente. El arte precisamente no se compone sólo de imágenes, sino de todos los objetos posibles, incluidos objetos utilitarios, textos, etc. Y no existe ninguna determinada “imagen de arte”; más bien todas las imágenes pueden ser empleadas en el contexto del arte. Al hacer de la ciencia del arte una ciencia de la imagen, uno no amplía, pues, su campo de investigación, sino que lo reduce drásticamente, porque uno se limita a lo que en el sentido tradicional puede considerarse como “imagen”.<sup>12</sup>

En lo concerniente al apellido de *posmodernas* que le coloco a la categoría de *prácticas artísticas*, con él pretendo introducir una elemental pauta de periodización. Como ha sostenido Fredric Jameson desde mediados de la década de los ochenta, el posmodernismo hay que pensarlo en términos históricos, porque los procesos culturales deben ser siempre puestos en relación, o más bien pensados dialécticamente en los marcos de desarrollo de un modo de producción o estructura social. Jameson introdujo una propuesta de hipótesis de periodización basada en la dialéctica marxista, a saber: el posmodernismo como dominante cultural. Y advirtió que esa dominante cultural no podía ser entendida superficialmente en términos de estilos estéticos, de simples modas o tendencias artísticas, o como un sistema cultural autónomo, desconectado de los modos de producción de un capitalismo que se halla en su tercera fase de evolución, ahora sí, en una escala totalmente global y no parcial, como en sus fases

---

<sup>12</sup> Borís Groys. *Obra de arte y mercancía*, en *Topología del arte* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2008, p. 146.



precedentes. La posmodernidad es para Jameson una cuestión estructural, una condición histórica: la sociedad capitalista internacional o multinacional. Y el posmodernismo su dominante cultural: la expresión superestructural del Capital en una tercera o cuarta fase de desarrollo posibilitada por la última gran revolución tecnológica (la cibernética, la informática, la energía atómica, los sistemas de conectividad global, la inteligencia artificial, etc.).<sup>13</sup>

En otra línea de argumentación filosófica se considera posmoderno el arte que se produce sin estar regido por una noción purista y normativa de lo artístico. Semejante hecho solo pudo convertirse en directriz y sensibilidad cultural dominante en una condición histórica en la que se verifica la crisis de la razón totalizante y autoritaria, propia de la metafísica de la presencia. La crítica radical a los fundamentos metafísicos del pensamiento moderno se remite a pensadores como Nietzsche y Heidegger. Una tradición que es continuada a mediados del siglo XX por autores como Jacques Derrida y Michel Foucault, corrientes como el feminismo, el pensamiento poscolonial y demás variantes del posestructuralismo y la teoría cultural posmoderna, a través de una vasta producción bibliográfica que dada su extensión sería imposible de comentar aquí.

En síntesis, este enfoque filosófico deconstructivo plantea dos profundas consecuencias. Primero, que el pensamiento “binario” y “objetivante” típico de la modernidad entra en una profunda crisis de legitimación, porque toda oposición binaria encubre una relación de poder, en la que un término es marcado como positivo, con autoridad epistemológica, por lo que domina a su par antagónico, que se considera derivativo, marginal. Así sucede con todas las oposiciones binarias clásicas y la consecuente organización de la realidad imaginaria, pero con

---

<sup>13</sup> Cfr. Fredric Jameson. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. Cfr. Fredric Jameson. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1988*. Manantial, Buenos Aires, 2002.

materializaciones concretas e históricas, que ellas predeterminan: cultura / naturaleza, Dios / Satanás, Cristo / Anticristo, alma / cuerpo, hombre / mujer, heterosexual / homosexual, razón / sentidos, significado / significante, causa / efecto, modelo / copia, y un largo etcétera. Cada centro, término fuerte o valor fundamento predetermina un sistema cultural, una noción de mundo, un edificio conceptual permeado por una escala jerárquica de valores: Cristianismo, Humanismo, Racionalismo, Idealismo, Materialismo, Patriarcado, etc. Dice Derrida:

El centro recibe, sucesivamente y de una manera regulada, formas o nombres diferentes. La historia de la metafísica, como la historia de Occidente, sería la historia de esas metáforas y de esas metonimias. Su forma matriz sería [...] la determinación del ser como *presencia* en todos los sentidos de esa palabra. Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia (*eidos*, *arché*, *telos*, *energeia*, *ousía* [esencia, existencia, sustancia, sujeto], *aletheia*, trascendentalidad, consciencia, Dios, hombre, etc.).<sup>14</sup>

Segundo, y como consecuencia de la revancha de los términos históricamente marginados, la posmodernidad abre un nuevo horizonte en el que todas las variantes del *valor fundamento* –que es como se les denomina a las categorías sobre las cuales se han erigido sistemas axiológicos jerárquicos– se hacen superfluas, pierden su autoridad epistemológica. En el plano de la axiología esto acarrea la profunda consecuencia de un desbloqueo del resto de las posibilidades del valor. La desvalorización del valor fundamento genera una nueva matriz cultural que aspira a una estructura horizontal, no jerárquica, de coexistencia de la diversidad, desechando la antigua lógica de estructura centrada.

---

<sup>14</sup> Jacques Derrida. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas, en *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 384.

A esto le llama Gianni Vattimo, en una lectura conjunta de Nietzsche y Heidegger, *nihilismo consumado*:

[...] para Nietzsche los que desaparecieron no son los valores *tout court*, sino los valores supremos, resumidos precisamente en el valor supremo por excelencia, Dios. Y todo esto, lejos de quitar sentido al concepto de valor –como lo vio bien Heidegger– lo libera en sus vertiginosas potencialidades: sólo allí donde no está la instancia final y bloqueadora del valor supremo Dios, los valores se pueden desplegar en su verdadera naturaleza que consiste en su posibilidad de convertirse y transformarse por obra de indefinidos procesos.<sup>15</sup>

En la cultura política de la segunda mitad del siglo XX se encuentran ejemplos en todos los ámbitos de las luchas sociales: reivindicación de las mujeres, de las minorías sexuales, raciales, étnicas, de la cultura popular, de las culturas subestimadas por Occidente, de los pueblos en opresiva condición colonial, de proyectos políticos disidentes del capitalismo, de la contracultura estética y artística, etc. En el caso específico del arte, sobre este fondo conceptual se puede comprender la importancia que adquiere a partir de los sesenta la renuncia a los esencialismos, los purismos estéticos y las categorías metafísicas de carácter trascendentalista; los que se ven sustituidos por una preferencia del montaje y el collage, la estructura fragmentaria, la apropiación desprejuiciada de todos los referentes culturales posibles, la disolución de los márgenes entre los géneros, la hibridación de lenguajes, medios y materiales diversos, así como la utilización con fines artísticos de todo cuanto circula en el medio cultural.

Por tanto, con posmoderno me remito de manera específica a una condición histórica en la que en términos epistemológicos la

---

<sup>15</sup> Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1987, p. 24.

metafísica de los valores fundamentos ha dejado de tener un peso teórico y cultural decisivo, lo que en el campo de la axiología estética acarrea la consecuencia, también epistemológica, de que haya dejado de ser posible un concepto normativo de lo artístico.

Por otra parte, resulta imposible definir todos los procedimientos creativos que pudieran ser englobados bajo la categoría de prácticas artísticas posmodernas. Primero, la gran heterogeneidad de discursos con pretensiones artísticas que coexisten en la actualidad no solo paraliza los métodos inductivo y deductivo, sino también otra variante utilizada por la estética: el *método intuitivo*. Este consiste en hacer un estudio de ejemplos, lo más amplio y variado posible, para ilustrar o definir un concepto o categoría con base en la semejanza. A dicho método se le considera intuitivo porque los ejemplos se seleccionan por medio de la intuición. Ciertamente podríamos seleccionar una gran cantidad de ejemplos de prácticas artísticas posmodernas valiéndonos de la intuición, pero nunca podríamos aspirar a la racionalización de un modelo estructural que englobara a todos los ejemplos posibles. Segundo, y precisamente debido a esta causa, el presente ensayo quiere apartarse del tradicional enfoque generativo, centrado en la producción, para proponer un enfoque centrado en la recepción.

En la teoría del arte contemporáneo se pueden distinguir, a grandes rasgos, dos líneas fundamentales de reflexión. Por una parte abundan las descripciones sociológicas de las dinámicas del campo artístico, las cuales centran su atención ya sea en el comportamiento de los artistas, el sistema de exhibición, las relaciones de mercado, el coleccionismo, los museos, las bienales internacionales, la relación de la institución arte con otros campos sociales, o en la expresión en el ámbito artístico de fenómenos provenientes de otros subcampos, como el activismo político, la moda, la publicidad, el *star system*, la especulación financiera, etc.

Otra extensa literatura especializada se encarga de la teorización, desde diversas disciplinas (Filosofía, Estética, Semiótica, Psicoanálisis, Antropología, Teoría de género, etc.), de

procedimientos creativos específicos, tendencias, movimientos, o de la obra en particular de un creador. En este heterogéneo ámbito de reflexiones teóricas priman los enfoques generativos, que parten de la esfera de la producción. Se analizan, sobre todo, la intencionalidad conceptual, estética, política e ideológica de los creadores, las especificidades de los procesos creativos, su justificación teórica, así como la operatividad de las propuestas de arte en los espacios de consumo.<sup>16</sup>

Ahora bien, los esbozos de una hermenéutica acorde con las especificidades estructurales de los discursos que se analizan están implícitos en muchos casos, pero casi nunca desarrollados con suficiencia. En el debate teórico contemporáneo sobre el campo expandido de las prácticas artísticas posmodernas no se ha producido un giro epistemológico hacia el universo de problemáticas que plantea el fenómeno de la interpretación y la comprensión de lo que circula en el medio como propuestas de arte. Aunque de manera puntual algunos autores se desplazan hacia esta perspectiva, un pensamiento centrado en la recepción no ha ganado la dominancia de paradigma en la teoría del arte contemporánea. Todo lo contrario de lo ocurrido en el ámbito de la teoría literaria, en el que a partir de finales de la década del sesenta tuvo lugar una revalorización de la problemática de la recepción, produciéndose todo un *boom* teórico que rescata a autores del pasado y reactualiza enfoques de diferentes tradiciones teóricas previas a la hegemonía del estructuralismo francés y la semiótica de base lingüística.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ejemplos muy conocidos e influyentes de este enfoque son la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008), *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte (Abada Editores, Madrid, 2011), *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, de Anna Maria Guasch (Ediciones Akal, Madrid, 2011).

<sup>17</sup> Cfr. Ralf Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM, México, 1987. Cfr. Henryk Markiewicz. La recepción y el receptor en las investigaciones literarias, en *Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2010.

En este libro intentaré demostrar la fecundidad conceptual y metodológica de un enfoque desde la dimensión de la recepción, a la hora de discutir medulares problemáticas artísticas contemporáneas. No se trata solo de reivindicar la figura del receptor y la importancia del proceso de comunicación que se da en el arte. Existe un conjunto de problemas teóricos que pueden ser pensados de manera mucho más orgánica si se examinan desde una perspectiva integral: una metodología capaz de atender en un mismo movimiento analítico, tanto las especificidades estructurales de los textos que se nos proponen como artísticos, como el tipo de comunicación, interpretación y comprensión que estos exigen. Para ello, es necesario sustraer el texto de la red de relaciones sociales que le imprime valores añadidos, tales como el comercial, el ideológico, el político, el didáctico, el histórico, entre otros, para centrar el análisis en su funcionamiento semiótico y su potencialidad cognoscitiva; y en un segundo movimiento metodológico, después que se ha vencido un proceso de comprensión, devolver el texto a esa red de relaciones con los nuevos valores que han cristalizado en la interpretación.

## **2. Del examen normativo al juicio basado en la comprensión**

En la segunda mitad del siglo XX se vuelven dominantes los procedimientos creativos más radicales de todos cuantos fueron implementados por los movimientos vanguardistas europeos; radicales, eso es, destructivos, tanto para los marcos conceptuales como institucionales de lo que se entendía por arte. Nos referimos, entre los más significativos a: *ready-made*, *collage*, montaje, hibridez, reciclaje, creación efímera, acciones, gestos, procesos, provocaciones en espacios públicos, creación con medios tecnológicos y demás formas de estructurar un discurso con pretensiones estético-artísticas que prescinden o subvierten, desnaturalizan, los medios tradicionales como pintura, grabado, dibujo, escultura y fotografía (esta última en su función de mero registro visual-documental).

No es casual que varios de los artistas de los sesenta se consideraran neodadaísta o seguidores de las ideas de Marcel Duchamp. Sin embargo, la diferencia fundamental entre las vanguardias radicales de los años veinte y treinta y la nueva generación de artistas de los sesenta, radica en que dichos procedimientos experimentales comienzan a ser utilizados con fines artísticos, y no ya para negar el arte como práctica cultural privilegiada por la sociedad occidental. Por lo cual, como argumentó Peter Bürger en su ya célebre *Teoría de la vanguardia*, no es posible asignarles a las tendencias posvanguardistas de la década del sesenta la categoría de “autocrítica del arte”, ya que las estrategias subversivas de estas fueron absorbidas rápidamente por la institución. Se sigue coqueteando con el proyecto político de llevar el arte a la vida, a la calle, se intenta escapar más allá del marco de la galería y del museo; empero, de manera paradójica, dichas estrategias terminan regresando al fin y al cabo al seno de la institución, siendo legitimadas, codificadas y comercializadas como arte. Para Bürger, la fase posvanguardista

[...] se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística. No hay que ver en ello una “traición” a los fines de los movimientos de vanguardia (superación de la institución social del arte, unión del arte y de la vida), sino el resultado de un proceso histórico. Podemos explicarlo del modo siguiente: el fracaso de los movimientos históricos de vanguardia contra la institución arte, su incapacidad para reintegrar el arte a la praxis vital, acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital. Pero el ataque la ha mostrado como institución y ha descubierto su principio en la (relativa) discontinuidad del arte en la sociedad burguesa.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Peter Bürger. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, 1987, pp. 113-114.

Hoy podemos considerar de trascendentales las modificaciones que ha causado en el ámbito de las “artes visuales”, el hecho ampliamente verificado (a nivel global) de que esos procedimientos “que la vanguardia ideó con intención antiartística” hayan adquirido la dimensión de dominante artística con respecto a los medios de representación visual tradicionales. Se trata de una dominancia, y no de un paradigma normativo,<sup>19</sup> que ha popularizado y globalizado una sensibilidad y manera de asumir el arte que en la vanguardia había sido patrimonio exclusivo de un reducido círculo de excéntricos: literalmente, los que orbitaron fuera del centro de gravedad de la línea del esteticismo que terminó imponiéndose como norma en el alto modernismo; y, por tanto, aquellos excéntricos generaron a la larga un centro diferente. Como señala Bürger en varios pasajes del libro citado, los precursores solo pueden ser reconocidos a la luz de los movimientos que explotan todas las posibilidades del método. Además, una vez que los artefactos o los enunciados intelectuales (discursos) que se producen con medios alternativos a los tradicionales son asimilados por el complejo institucional y por el público en general como auténticas formas de creación, el

---

<sup>19</sup> Es preciso aclarar la diferencia entre estética dominante y paradigma estético de carácter normativo o canónico. Con la categoría de *dominante* me remito al esquema marxista de base dialéctica propuesto por Raymond Williams que asume que en todo sistema cultural se verifican formas de producción estética “residuales”, “dominantes” y “emergentes”, que interactúan en constante tensión entre sí. Este es el esquema adoptado por Fredric Jameson para sostener que el posmodernismo se puede definir como dominante cultural del capitalismo tardío. Por su parte, la noción de paradigma o canon estético normativo necesita de una instancia de poder -ya sea un sistema de ideas filosófica sobre el arte (las diferentes estéticas normativas, incluida la estética medieval), Academias (como a partir del siglo XVIII), el Estado (como el dogma del realismo socialista) o el Mercado (industrias culturales modernas y posmodernas)- que imponga una serie de normas prescriptivas que operan tanto sobre la producción estética y artística como sobre su recepción, valoración y legitimación.



efecto de *shock* que antaño producían da paso a las infinitas posibilidades cognoscitivas que genera la ausencia de normatividad en el terreno de la creación artística.

Con el expresionismo abstracto se había llegado al final de la carrera de experimentación formal que caracterizó la tendencia más esteticista de las vanguardias; y el alto modernismo, en general, parecía agotado en su utopía de un arte totalmente autónomo, autosuficiente, en el que la pureza de las formas plásticas reinara descontaminada de cualquier referencialidad exterior a ese mundo cerrado de lo estético. Como sentenciara Marshall Berman en su estudio clásico sobre la modernidad, «un arte sin sentimientos personales o relaciones sociales está destinado a parecer árido y carente de vida al cabo de poco. La libertad que confiere es la libertad de un sepulcro hermosamente construido y perfectamente sellado».<sup>20</sup> Contra ese alto modernismo que había pasado a ocupar el centro de la cultura oficial norteamericana de la segunda posguerra, es que reaccionan los artistas de los sesenta, y no contra la esencia contracultural que había caracterizado al modernismo europeo, entendido como un conjunto no homogéneo de tendencias estéticas antagónicas a la cultura y el arte burgués afirmativos. Como dilucidara Andreas Huyssen para neutralizar ciertas fórmulas dicotómicas de enfocar la relación entre modernismo y posmodernismo, fue precisamente la radicalidad política anti-institucional, contestataria, irreverente, iconoclasta de los movimientos de vanguardia de las décadas del veinte y el treinta la principal fuente de inspiración para los posmodernistas norteamericanos de los sesenta.

[...] la revuelta de los sesenta no representó en ningún momento un rechazo del modernismo *per se*, sino que se trató más bien de una revuelta dirigida contra esa versión domesticada del modernismo que imperaba en los años

---

<sup>20</sup> Marschall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1991, p. 28.

cincuenta, que se había convertido en parte del consenso liberal-conservador de la época, y que se había transformado en un arma de propaganda en el arsenal político-cultural del anticomunismo de la Guerra Fría. El modernismo contra el que se rebelaron los artistas no era percibido como una cultura resistente o negativa. No se oponía ya a una clase dominante y a su visión del mundo, ni había podido preservar su pureza programática libre de la contaminación de la industria cultural. En otras palabras, la revuelta brotó precisamente del éxito del modernismo, del hecho de que tanto en Estados Unidos como en Alemania y Francia el modernismo se había pervertido en una forma de cultura afirmativa.<sup>21</sup>

De otro lado, la expansión de la creación generada por el *pop art*, *earth art*, arte procesual, *povera*, *happening* y *performance*, *body art*, *environments*, instalacionismo en todas sus variantes, el arte conceptual y sus muchas tendencias y desdoblamientos, la creación con medios tecnológicos como el video y posteriormente los *new media*, el apropiacionismo, el hiperrealismo, la intertextualidad, etc., también significó el fin histórico de la obsesión vanguardista (pero de más vieja data) de instituir un único, universal y trascendental concepto de arte. La revolución artística de los sesenta abrió el “sepulcro hermosamente construido”, y como hubo de sintetizar Arthur Danto, el verdadero descubrimiento filosófico que marcó una discontinuidad profunda con la “edad de los manifiestos” fue la certeza de que «no hay un arte más verdadero que otro y el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igualmente arte e indiferentemente arte».<sup>22</sup> Dicho espíritu democrático en la manera de asumir el arte no es solo una intuición *a posteriori* o una

---

<sup>21</sup> Andreas Huyssen. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p. 327.

<sup>22</sup> Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ediciones Paidós Ibérica, 1999, p. 34.

especulación del pensamiento teórico, sino que es verificable en la actitud totalmente consciente de los artistas más adelantados de los sesenta, como se hace explícito en esta entrevista de 1963 citada por Danto, en la que Andy Warhol expresaba: «¿Cómo podría alguien decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo».<sup>23</sup>

Las tendencias conceptualistas, que no parecían ser igual de democráticas en cuanto a sus formulaciones teóricas sobre el arte, aportaron, sin embargo, un saldo cognoscitivo que fue de gran trascendencia para la liberación definitiva de la praxis artística de lo que se denominaba la “dictadura del objeto”. En 1963 Henry Flynt acuñó el término *concept art*, para referirse a un tipo de creación experimental en la que el concepto, emancipado de cualquier medio de representación plástico, era definido como el “material” propio del arte; y, por transitividad, si los conceptos no pueden existir fuera del lenguaje, entonces «el arte concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje».<sup>24</sup> Como se ve, apenas comenzando el célebre decenio de los sesenta, la mediación del lenguaje verbal en este tipo de práctica que reaccionó de manera radical contra el formalismo aséptico de la década anterior, ya era uno de los elementos constitutivos del nuevo horizonte de creación que comenzaba a expandirse. Por su parte, Sol Le Witt en 1967 acuñaba la definición más extendida de arte conceptual, pero en su afán de eliminar cualquier vínculo con el formalismo aun dominante en los objetos del *minimal*, retrocede a un más acá del concepto, erigiendo la “idea” por encima de cualquier forma de materialización artística. Según su concepción son las ideas las que realizan el concepto, por lo que la idea pasa a convertirse en

---

<sup>23</sup> *Apud.* Arthur Danto. Ob. cit., p. 36.

<sup>24</sup> Henry Flynt. *An Anthology*. Nueva York, 1963. *Apud.* Anna María Guash. *Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Barcelona, 2000, p. 167.

el medio “puro” en el que se funda el arte: la idea en sí ya es una obra de arte.<sup>25</sup>

Se daba sin duda un paso de extrema importancia cognitiva, en tanto dicha generación de artistas abrió una brecha capaz de emancipar de una vez y para siempre el acto de creación de la precondition de tener que producir un objeto cargado de “cualidades estéticas formales” en lo que a su hechura material respecta. En otros términos, finalmente eran puestos en franca crisis los marcos ubicuos de la estética hegeliana, a saber: que las “bellas artes” se definen por ser idea encarnada en forma, idea que ha logrado alcanzar una expresión sensible. Esta definición célebre de Hegel, que atraviesa todo el pensamiento estético de la modernidad occidental, es lo bastante general como para haber quedado intacta a pesar de la virulencia de los movimientos más radicales de las vanguardias históricas (con la consabida excepción del Dadaísmo, del que ya hablaremos).

Sin embargo, la sobrevaloración de la dimensión eidética y la correspondiente minimización o supresión de la representación signíca u objetual propuesta por el arte conceptual, fue una postura que al mismo tiempo quedó enclaustrada en la metafísica del *logocentrismo* y, por tanto, muy cerca aún de Hegel. Para esos artistas la idea, la “pura intelección”, era lo marcado como el término fuerte, positivo, con autoridad epistemológica, en su oposición a lo material-perceptual-sensorial. Es decir, se trata del viejo resabio logocéntrico: el *significado* usa al *significante*, la *idea* usa al *lenguaje verbal* o a cualquier otro medio de representación, pero se supone que le preexiste.

Después de la deconstrucción crítica del *logocentrismo* y el *fonocentrismo* propios de la “metafísica de la presencia” llevada a cabo por la filosofía del lenguaje posmoderna,<sup>26</sup> resulta muy fácil

---

<sup>25</sup> Cfr. Sol Le Witt. *Paragraphs on Conceptual Art*, en Alexander Alberro and Blake Stimson (ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts Institute of Technology, 1999.

<sup>26</sup> Cfr. Jacques Derrida. *De la gramatología*. Siglo XXI, México, 1998. Cfr. Jonathan Culler. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Ediciones

hacer irrumpir la siguiente pregunta: ¿la idea, en tanto pensamiento con cierto nivel de articulación, nos es ya un tipo de materialización textual (escritura), ya sea verbal, visual, sonora, etc., o todo a la vez, aun cuando permanezca en la mente de su progenitor impronunciada? Ese círculo vicioso, la imposibilidad de *significar* al margen de la materialidad intrínseca a todo lenguaje, fue la gran agonía del arte conceptual de finales de los sesenta y la primera mitad de los setenta; sobre todo en las propuestas más radicales y tautológicas del conceptualismo lingüístico, tanto de Joseph Kosuth (recuérdese su célebre definición de *art as idea as idea*), como del grupo británico *Art & Language*, quienes tomaron el lenguaje verbal como material de elucubración creativa, intentando aislar el arte de cualquier forma de representación física con alguna propiedad estética asociada a la percepción sensorial.

No obstante, las diversas tendencias de los sesenta y setenta que la historiografía del arte define hoy como conceptuales, tienen el mérito de haber llevado al límite de sus consecuencias la postura herética de Marcel Duchamp de que para hacer arte no era necesario producir un “objeto bello”; profundizando así la crisis histórica del esteticismo en los marcos del cual había continuado operando el alto modernismo. Como describiera a finales de los setenta el sociólogo norteamericano Daniel Bell:

[...] el modernismo tradicional, por osado que fuese, desplegó sus impulsos en la imaginación, dentro de los límites del arte. Demoníacas o criminales, las fantasías se expresaban mediante el principio ordenador de la forma estética. El arte, por ello, aunque fuese subversivo de la sociedad, aún estaba de parte del orden e, implícitamente, de una racionalidad de la forma, si no del contenido. El posmodernismo desborda los recipientes del arte. Rompe los

---

Cátedra, Salamanca, 1984. Cfr. Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1987.

límites y afirma que la manera de obtener conocimiento es *actuando*, no haciendo distinciones. El “happening” y el “ambiente”, la “calle” y la “escena”, no son los terrenos propicios para el arte, sino para la vida.<sup>27</sup>

Dichos “recipientes del arte” desbordados por el posmodernismo –como lo dice metafóricamente Daniel Bell–, son en resumen los marcos más englobantes, los límites tanto conceptuales como institucionales dentro de los que había operado hasta el momento la creación artística visual entendida como: la producción de un *objeto* (artefacto) con cualidades estéticas intrínsecas que aspira a la *belleza*, cualquiera que sea el *gusto* que subyace a lo que se considera bello en términos históricos o contextuales; y los palacios, las mansiones, las galerías de arte y los museos, como los espacios en los que ese *objeto bello* debía ser contemplado y conservado. Duchamp en su momento se burla de la prescripción de tener que producir un objeto para ser artista y crear arte, lo que condujo, a la vuelta de medio siglo, a la inundación de los espacios de arte de objetos ordinarios de toda índole (*ready-mades*). Pero su gesto subversivo solo adquiere toda la potencia crítica cuando se intenta hacer entrar esa “otredad objetual” en un certamen artístico, galería o museo de arte, por lo que el procedimiento del *ready-made* no escapa ni desborda a dicho “recipiente institucional”, más bien lo necesita. Cuando los artistas de los sesenta se van a los entornos rurales o la calle y convierten el espacio tanto natural, ciudadano como público en “escena del arte”, se transgrede definitivamente ese último umbral.

El historiador de la estética Wladislaw Tatarkiewicz hubo de señalar –no sin cierta preocupación por la pérdida de todo límite que permita conservar un concepto de arte– que todas esas profundas transformaciones causaron un impacto considerable en una definición del arte que había gozado de estabilidad por mucho tiempo.

---

<sup>27</sup> Daniel Bell. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza Editorial, México, 1989, p. 61.

El concepto que logró establecerse después de una evolución de dos mil años poseía un número de propiedades. En primer lugar, implicaba que el arte forma parte de la *cultura*. Segundo, que el arte surge gracias a las destrezas. Tercero, que debido a sus cualidades especiales constituye, por así decirlo, una región separada en el mundo. Cuarto, que su objetivo es dar vida a las *obras de arte*: en las obras se encuentra su sentido, el arte se valora a través de ellas: el nombre de «arte» se otorga a las obras del artista, y no simplemente a su destreza. Algunos artistas y teóricos actuales, incluso hasta grupos completos de ellos, se oponen a estas tesis sobre el arte que han sido aceptadas sin ningún tipo de objeción hasta hace poco.<sup>28</sup>

Y sobre la erosión del “cuarto” de los puntos o propiedad del viejo concepto de arte, ejemplifica Tatarkiewicz:

El artista americano J. Dibbets dice lo siguiente: «No me interesa construir objetos». Otro, Robert Morris, dice que no es necesario producir una obra de arte: el diseño, la intención, es suficiente; la obra de arte puede «apreciarse de oídas». El francés A. Moles escribe lo siguiente: «Ya no existen obras de arte, existen sólo intenciones artísticas». Lo mismo afirma el teórico francés J. Leymarie: «Lo que cuenta es la función creativa del arte... no los productos artísticos, de los que estamos sobresaturados». El arte sin obra de arte –eso significa que no sólo cambia la teoría, sino la misma definición; la mayor novedad en una época ávida de novedad.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Wladislaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos, Madrid, 2001, p. 74.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 75-76.

En efecto, buena parte del arte producido desde finales de los años cincuenta del siglo XX hasta la actualidad, hace evidente esa situación de puesta en entredicho de la “autoridad ontológica” de las propiedades que definían (al menos hasta el modernismo de la segunda posguerra mundial) la obra de arte como un *conjunto de valores estéticos específicos*, asociados de manera *cuasi* esencialista a medios, estilos y materiales, así como a los juicios de gusto sobre lo bello. Ese complejo proceso histórico de cambios radicales en las dinámicas artísticas ha conllevado, como es lógico, profundas implicaciones para la reflexión estética.

Hoy es un hecho la hegemonía de la convicción –dentro esa realidad imaginaria que existe en la intersubjetividad que comparten artistas, coleccionistas, críticos, curadores, teóricos del arte y un sector competente de público– de que no existe ningún motivo dado de antemano que determine que la creación deba operar dentro de ciertos límites o normas estéticas, o dentro de determinados espacios institucionales. Hoy no es posible otorgar *a priori* a un objeto, aunque se trate de una pintura, una escultura, un dibujo, un grabado o una fotografía, el estatus de obra de arte por mera transferencia de los “atributos artísticos” que de manera esencialista se les adjudicaba a estos medios y soportes tradiciones. Por su parte, el resto de las posibilidades creativas que los artistas ejecutan en el campo expandido de las prácticas artísticas posmodernas, no cuentan con un fondo axiológico estable sobre el cual poder juzgar su validez o legitimidad artística, por más que se lleve décadas practicando performances, instalaciones, gestos conceptuales e hibridaciones intermediales y transmediales. Ciertamente esas prácticas artísticas han generado sus lógicas de lectura, pero en cada nuevo caso que se nos presenta se necesita algo así como una argumentación razonada, una interpretación, una experiencia que se auto-comprende como artística; para solo después poder emitir un juicio de valor.

Jacques Aumont, en su diagnóstico sobre el estado de la estética y el arte de finales del siglo XX, sostiene que un aspecto relevante de la “revolución estética” acontecida en el siglo es la



importancia que cobra para el “mundo del arte” el espectador, el “sujeto que siente”. A la tradicional reflexión estética que sitúa el punto de vista en los artistas, los medios de producción y la institución arte, considera este autor que se hacía necesario sumar una especial atención a la problemática de la comprensión del arte. Y Aumont no solo habla en su libro de artes visuales, sino también de manera abundante de música y de cine. En su opinión, si el sujeto espectador concebido por la estética del siglo XVIII se debía relacionar con la obra desde la perspectiva del gusto, de la sensación placentera, para experimentarla como “el objeto de un placer específico”, el público contemporáneo del arte se ve retado a un arduo proceso de comprensión, «de modo que abordar la obra es ante todo comprenderla».

En la estética contemporánea, si es que la hay, o en todo caso en el arte contemporáneo, la psicología del espectador, del contemplador, del oyente –que la estética clásica limitaba a una función de reconocimiento (de conformidad al canon), la romántica atraía a la empatía y los «istmos» posteriores vieron más bien como una exacerbación de la percepción que desemboca en un sentimiento de coparticipación con el mundo– se funda en la comprensión. Pero comprender, casi por definición, no es una actividad simple; por el contrario, requiere varias etapas.<sup>30</sup>

Si la existencia de lo que se denomina de manera englobante arte contemporáneo –existencia no institucional ni mercantil sino como experiencia artística– necesita ser fundada en la comprensión de los espectadores potenciales, esto se debe a la expansión antinormativa de los procesos de creación y la consecuencia más profunda que este hecho le plantea a la estética filosófica: la imposibilidad de juzgar sobre la base de “fundamentos normativos” que aseguran la estabilidad de un

---

<sup>30</sup> Jacques Aumont. *La estética hoy*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, pp. 298-299.

ideal determinado del arte. Varios pensadores de renombre internacional se han hecho eco de dicha crisis irreversible de la estética en sus versiones tradicionales. Es el caso de Borís Groys, para quien: «La teoría del arte ya no tiene ninguna función normadora o legitimadora. Todo el que se ocupa de discursos teóricos sobre arte sabe muy bien que en el público actual, así como en los artistas, esos discursos solo causan malestar y hastío. En el fondo, la teoría del arte como tal ha fracasado y está definitivamente acabada».<sup>31</sup>

Por su parte, Peter Bürger en el final de *Teoría de la vanguardia*, se hace el siguiente cuestionamiento:

Es difícil saber si esta disponibilidad de todas las tradiciones [se refiere al reciclaje intertextual posmodernista de todos los referentes y tradiciones incluida la modernista] permite todavía una teoría estética, en el sentido en que se ha entendido desde Kant hasta Adorno, porque la comprensión científica requiere una disposición estructural de los objetos. Cuando las posibilidades de creación se han hecho infinitas, no solo se obstaculiza gravemente la auténtica creación, sino también su análisis científico. La afirmación de Adorno de que la sociedad del capitalismo tardío se ha vuelto irracional en cierta medida, y que tal vez ya no podemos comprenderla teóricamente, puede aplicarse sobre todo al arte posvanguardista.<sup>32</sup>

El diagnóstico de Peter Bürger fue correcto. Las prácticas artísticas posmodernas, por su gran variabilidad de procedimientos creativos, hacen imposible la racionalización de un modelo estructural que englobe a todas las formas posibles de componer un discurso estético-artístico en la contemporaneidad. De ahí la inoperancia de una estética empeñada en la teorización a

---

<sup>31</sup> Borís Groys. Obra de arte y mercancía, en ob. cit., p. 138.

<sup>32</sup> Peter Bürger. Ob. cit., p. 168.

posteriori de invariantes estéticas basada en la producción de los artistas, pues la gran heterogeneidad de actos discursivos con pretensiones artísticas que coexisten en la actualidad paraliza, hace inviable el método inductivo, si de totalizaciones y abstracciones de reglas generales se trata. Por otro lado, si la propia praxis artística ha vuelto superflua en términos históricos la pretensión de erigir un concepto normativo de arte, dicha empresa teórica, en consecuencia, también carece por completo de sentido histórico.

Peter Bürger hubo de sugerir como alternativa a la crisis de la teoría estética normativa un “análisis funcional” de la obra de arte. Dicho análisis funcional sustituiría el antiguo examen normativo por una metodología enfocada en «el análisis de la función, que investigaría el efecto social (la función) de una obra en el encuentro de los estímulos presentes en la obra con un público sociológicamente definible dentro de un determinado marco institucional, la institución arte».<sup>33</sup> Es decir, se plantea aquí un viraje hacia la recepción, una focalización de los encuentros que acontecen entre las obras y el público, para solo así poder analizar el efecto y función social del arte.

Jacques Aumont también redirige “el papel de la empresa estética” hacia la problemática hermenéutica de la comprensión. Se trata en su opinión del “viejo terreno” de la “subjetividad estética” que inauguró el siglo XVIII primero con los empiristas ingleses y que después fuera sofisticado bajo el tamiz analítico de Kant. La diferencia radical sería que en nuestro tiempo la relación con las obras de arte se ha vuelto “más compleja” y “más prolongada”. Un juicio de gusto “educado” para reconocer y deleitarse con las formas bellas del arte, o un placer estético “desinteresado” que provoca “el libre juego entre imaginación y entendimiento”, pero que no llega a conocer el objeto, solo lo goza, se han convertido en ideas verdaderamente anacrónicas

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 158.

ante el panorama actual de problemáticas que el arte le impone a la estética.

En los propios términos de Aumont, el arte de fin del siglo XX es: «híbrido (en sus efectos sensoriales), mixto (en sus técnicas), ecléctico (en su inspiración), sincrético (en sus temas)». <sup>34</sup> Pudiéramos añadir nosotros que las dos décadas transcurridas del XXI solo han sumado mayor sincretismo, hibridez, mixtura y eclecticismo, por lo que las conclusiones de este autor mantienen total vigencia. Por ello quiero enfatizar su pronóstico de que la única manera en que puede ser concebida una relación plena de los espectadores con las obras es mediante «el acceso a la comprensión de lo que tenemos delante»; porque «se ha hecho impensable abordar una obra cualquiera –pintura, filme, música, poesía– sin haber recorrido antes el desvío, a veces rico en meandros, de un proceso de orden hermenéutico». <sup>35</sup> He aquí un extracto de lo que en el final de su libro se vislumbra como la definición de un nuevo camino para la estética:

Malraux, el gran personaje sintomático del siglo XX (en Francia), había establecido su ideal de la *razón de ser* de cada obra en esta fórmula: «juzgar es no comprender; si se comprendiera, no se juzgaría». La estética, al continuar su marcha más allá de la historización de todo el arte universal, ha superado esta fórmula: en adelante, para juzgar es preciso comprender (y comprender sirve, entre otras cosas, para juzgar). El juicio forma parte de la comprensión (lo que equivale a decir que ya no hay juicio categórico, como el que rechazaba Malraux). [...]

Sólo hay arte de las obras, pero éstas –según la concepción de fines del siglo– sólo tienen interés y, naturalmente, existencia, para quien gusta de ellas y las explica. El problema estético central sigue siendo el de su nacimiento: ¿qué es lo que

---

<sup>34</sup> Jacques Aumont. Ob. cit., p. 278.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 300.

provoca nuestro interés?, ¿qué es lo que, en las obras de arte, mantiene nuestra atención, moviliza nuestra inteligencia, funda nuestro gusto y compromete nuestra connivencia y nuestro placer? La respuesta que se ha esbozado poco antes, la de la comprensión informada, define en adelante el lugar, el papel de la empresa estética.<sup>36</sup>

Totalmente de acuerdo. La “comprensión informada” de lo que se experimenta como arte es quizá el único suelo firme sobre el que puede andar hoy la reflexión teórica. Sin embargo, una voz relevante como Erika Fischer-Lichte sostiene en su *Estética de lo performativo* que el arte del performance «se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte».<sup>37</sup> Para Fischer-Lichte tanto una estética hermenéutica como una estética semiótica necesitan distinguir con claridad entre sujeto y objeto. Los roles del creador (sujeto 1) y el receptor (sujeto 2) son diferentes. El artista crea la obra (objeto), que comienza a circular como entidad autónoma y en tanto artefacto que no varía en su estructura el receptor se puede situar frente a ella en repetidas ocasiones para percibirla e interpretarla. Por su parte, los performances y realizaciones escénicas en los que se crea un “acontecimiento” que involucra a todos los presentes, no permiten establecer la distinción tradicional entre sujeto y objeto, porque tanto el artista o los artistas como los espectadores contribuyen a lo que sucede en la realización y el acontecimiento no produce ningún “objeto artístico”.

Pero, de igual modo se podría agregar que el conceptualismo radical, las acciones procesuales, las intervenciones en espacios públicos, así como otras prácticas “efímeras”, tampoco producen un objeto artístico específico. Por eso es muy polémico y cuestionable el planteamiento de Erika Fischer-Lichte acerca de

---

<sup>36</sup> Ibidem, pp. 303-307.

<sup>37</sup> Erika Fischer-Lichte. *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid, 2011, p. 32.

que las realizaciones performáticas se resisten a la comprensión. En primer lugar, porque irónicamente lo que construye la autora en la obra citada es una *estética hermenéutica* de lo performativo capaz de proveernos de una profunda comprensión de ese tipo de prácticas artísticas posmodernas. El problema fundamental de su enfoque consiste en mi criterio en que establece una marcada diferenciación entre la “experiencia estética” que vive el receptor con todo su cuerpo y emociones a flor de piel en las realizaciones escénicas, y los esfuerzos conscientes que el receptor puede acometer a posteriori orientados a la racionalización de dicha experiencia, a la interpretación del “acontecimiento”; eso es, a la comprensión de la experiencia artística que ha tenido. A esa segunda fase del proceso de la comprensión, que ocurre en un espacio virtual, la mente del receptor, y en un tiempo que es solo suyo, el de sus elucubraciones interpretativas de duración indeterminada, Erika Fischer-Lichte le atribuye un papel “meramente marginal”.

La gran mayoría de los procesos de generación de significado, a los que me he dedicado en este capítulo, no se llevan a cabo como procesos hermenéuticos. Ha quedado claro que en ellos lo esencial no es entender la realización escénica, sino posibilitar determinadas experiencias. Sin duda, los procesos hermenéuticos pueden incorporarse en parte a la experiencia estética, pero su papel no deja de ser meramente marginal. Las realizaciones escénicas a las que he hecho referencia no piden ser entendidas, piden ser experimentadas. No se pueden subsumir, por tanto, al paradigma de una estética hermenéutica.

Solo cuando la realización escénica ha terminado se puede empezar a hacer esfuerzos orientados a comprenderla a posteriori. Sin embargo, esos esfuerzos hay que situarlos fuera de los límites de la experiencia estética, no pueden tomar parte en su constitución. En tanto que tentativas de entender la realización escénica a posteriori, quien las emprende se expone

a problemas muy específicos. Dos de ellos son especialmente graves. El primero consiste en que el intento de comprensión depende del recuerdo, de la memoria. Quien quiera entender una realización escénica a posteriori, tiene que recordarla. El segundo surge del hecho de que tal proceso se realiza lingüísticamente, mientras que los significados generados durante la realización escénica son en gran medida significados no-lingüísticos. Así pues, quien quiera entender una realización escénica a posteriori tiene que «traducir» los significados no-lingüísticos que recuerde a significados lingüísticos, una tarea que presenta dificultades casi insuperables.<sup>38</sup>

La dicotomía que introduce Erika Fischer-Lichte entre la experiencia estética que el receptor vive en la realización escénica de la que es copartícipe, y el proceso hermenéutico de comprensión que puede acontecer a posteriori (que considera marginal), desaparece si se deja de atomizar un mismo proceso de comprensión que ocurre en dos fases o momentos estrechamente interrelacionados. No solo para los performances en los que el público juega un rol protagónico, sino también para muchas otras prácticas artísticas, es posible hablar de dos fases de recepción. Una primaria, en la que los receptores forman parte de los acontecimientos y se constituyen con sus comportamientos en coproductores de la materia semiótica no-lingüística que acontece y se diluye en el tiempo. Esa simultaneidad y continuidad ininterrumpida de acciones percibidas y experimentadas, la exaltación emocional y sensorial, el estado de shock estético en que puede entrar el receptor, etc., todo ello impide ciertamente entender en profundidad y de manera global la realización escénica o el conjunto de acciones inconexas en el momento en que se participa de ellas. Pero es muy difícil que un receptor competente no prolongue esa “experiencia estética” en una

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 316.

segunda fase de recepción puramente mental, memorativa, reflexiva, reconstructiva, conceptual, en la que reorganiza esa experiencia en forma de significados concretizados en su conciencia lingüística. Ese segundo momento que Fischer-Lichte prácticamente excluye de la “experiencia estética”, es para nosotros el que viene a completar la experiencia artística en la medida en que la vuelve auto-apropiada. Las dos fases del proceso de recepción poseen una interrelación esencial: la segunda trabaja sobre los efectos estéticos e informativos de la percepción sensorial experimentada en la primera fase. Dependencia o interrelación que se acentúa si es que el receptor se empeña en construir una interpretación lo más global y elaborada posible, porque los procesos reflexivos tendrán que recurrir siempre a las huellas de esa experiencia receptiva primera.

En cuanto a los dos supuestos “obstáculos” a que se enfrenta el receptor si quiere entender la realización escénica a posteriori, está claro que no es posible *trasvasar* en su exhaustiva totalidad al plano del lenguaje verbal, todos los efectos sensoriales y emotivos con sus significados intrínsecos “constitutivos de realidad” que se puedan memorar. Pero ese trasvase, esa traducción, es algo que comenzamos a hacer de manera prácticamente automática, y que gana complejidad conceptual cuando el sujeto se empeña en un trabajo de interpretación para profundizar en la comprensión de su experiencia. En la segunda fase del proceso de recepción precisamente lo que ocurre es ese fenómeno complejo en que el lenguaje verbal se adueña de la materia semiótica no-lingüística; y la estructuración racional de los enunciados que somos capaces de elaborar comienza a ocupar su lugar en la memoria, o a superponerse a la impresión que “el acontecimiento” ha dejado en nuestra corteza cerebral.

La interpretación forcejea arduamente con la materia semiótica no lingüísticamente formada, para hacerla entrar en las estructuras instituidas del lenguaje verbal. Y esto, vamos a decirlo desde ya, es un proceso que ocurre frente a todo tipo de arte, desde una pintura hasta el performance más experimental



posible. La recepción del arte, de todo tipo de arte, nunca termina cuando se le da la espalda a la obra o se cierra el acontecimiento. La experiencia de una obra por lo general se sigue construyendo de manera mental, y la duración de ese proceso tan íntimo es indeterminada, puede perdurar una vida.

### **3. ¿Es posible una definición esencialista del arte en la posmodernidad?**

En el año 2005 se publicó en Cuba en la revista *Artecubano* una entrevista, hasta ese momento inédita, de Anna María Guasch a Arthur Danto sobre la crítica de arte en la modernidad y en la posmodernidad. Esta fue una de las preguntas que le hizo la historiadora del arte española al afamado filósofo norteamericano: «Hay mucha gente que se lamenta de la falta de criterios a la hora de evaluar las obras de arte y de discernir lo bueno de lo malo. ¿Defendería en la actualidad una vuelta al juicio en las obras de arte?» Parte de la respuesta de Arthur Danto es altamente sintomática de lo que estamos discutiendo aquí:

[Clement] Greenberg se sintió extremadamente a disgusto con el arte posmoderno, el cual empezó a ser el centro del arte desde mediados de los años sesenta. La posmodernidad no compartió los criterios del “ojo juez” que él tanto defendió. Consideremos un experto en dibujo, cuyos criterios no funcionan para el tipo de dibujo “malo” que uno encuentra en las galerías de arte contemporáneo. Puede que el dibujo sea malo pero que se trate de buen arte, en función de lo que el artista intenta comunicar. Solo la interpretación nos ayudará a determinar si el arte es bueno o no. Esta es la palabra con la que debemos trabajar como críticos. Aún a sabiendas de que quizás no hay los criterios del tipo que Greenberg pensaba, debería haber. Ello significa que uno debe aportar razones

para justificar que algo es bueno o malo ante la falta de criterios.<sup>39</sup>

Danto es categórico: *solo la interpretación nos ayudará a determinar si el arte es bueno o no*. Y yo agregaría que ninguna forma de arte escapa a la interpretación, ni siquiera el expresionismo abstracto o las realizaciones escénicas más experimentales, aquellas en las que se crea un “acontecimiento” que disuelve la diferenciación tradicional entre sujeto y objeto. Aun siendo *sujetos* de una acción performática colectiva, no podemos dejar de establecer una relación dialógica con nuestra propia experiencia, porque, como nos enseña la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, la comprensión nunca es algo accesorio, sino más bien una cualidad ontológica del *ser-ahí*.

En otra parte de la entrevista citada Arthur Danto sostiene que la posmodernidad, al poner en crisis los antiguos criterios estables o autoritarios para juzgar las obras al margen de una comprensión razonada, hizo tomar conciencia de la importancia del “significado” en el campo del arte. Si cualquier producción humana podía ser tratada como una clase de “texto”, la dificultad consistía entonces en distinguir aquellos textos que podían ser validados como obras de arte de otros muchos tipos de textos.

La tesis de los llamados estudios visuales de que la Historia del Arte debía ser sustituida por el estudio de la cultura visual, ya que resultaba insostenible seguir manteniendo la jerarquía de determinadas imágenes por sobre otras, cuando todo era cultura visual y debía ser estudiada como tal, era, para Danto, andar demasiado de prisa y llegar demasiado lejos. Como se sabe, el punto de vista del filósofo norteamericano es hegeliano: una obra de arte encarna su significado en su estructura formal; y en su

---

<sup>39</sup> Arthur C. Danto. La crítica de arte en la modernidad y en la posmodernidad. Once respuestas para Anna Maria Guasch, en *Artecubano*, no. 1, 2005. Disponible en: <https://elscorchea.com/2020/03/01/la-critica-de-arte-en-la-modernidad-y-en-la-posmodernidad-once-respuestas-para-anna-maria-guasch-parte-ii/>

criterio pocos cambios significativos se habían producido desde las tesis estéticas de Hegel. La posmodernidad tendría que encontrar qué textos pertenecen a las obras de arte, lo que significa determinar, mediante la “búsqueda del significado”, qué tipo de “encarnación” artística caracteriza a nuestra época. Es así como Danto se define como un “esencialista” en tiempos posmodernos:

Mi objeción a la posmodernidad se resume en la falta de verdades absolutas sobre arte. La posmodernidad basa esta creencia en el pluralismo radical que ha dominado el mundo del arte en las décadas recientes. Soy un absoluto defensor del pluralismo radical (término que fue inventado por William James), lo cual puede inducir a la idea de que soy posmoderno. Pero, por el contrario, soy un esencialista y mi proyecto como filósofo del arte siempre ha consistido en concretar una definición del arte válida para todos los ejemplos posibles, tanto los occidentales como los no occidentales, los contemporáneos y los tradicionales. Esto me hace ser un antirelativista. Sin embargo es consecuente con mi esencialismo que las obras de arte puedan parecer cualquier cosa en toda circunstancia, estar realizadas de cualquier materia y ser presentadas de cualquier manera.<sup>40</sup>

El empeño filosófico declarado por Danto no es ni por mucho un esfuerzo nuevo, o aislado, sino todo lo contrario. Ese es sin duda uno de los temas que más desvelo ha causado a la tradición de la estética occidental: la problemática acerca de si es posible formular un concepto de arte lo suficientemente general como para que este sea capaz de comprender a todas las formas de arte conocidas y por conocer. Del mismo modo hay otros muchos teóricos contemporáneos que descartan, por irrealizable, esa vieja

---

<sup>40</sup> Ibidem.

pretensión de la estética filosófica, como es el caso del filósofo y esteta alemán Wolfgang Welsch:

La práctica del arte no consiste en ejemplificar un concepto universal del arte, sino que entraña la creación de nuevas versiones y conceptos del arte. Y estos conceptos nuevos tendrán, sin duda, algunos aspectos en común con los conceptos antes dominantes, pero diferirán claramente de ellos en otros aspectos no menos importantes. Esto es evidente en cada cambio de un estilo o paradigma a otro. Por consiguiente, los paradigmas artísticos están conectados por algunos traslapamientos de un concepto con el siguiente (por «parecidos de familia» en el sentido wittgensteiniano), pero no existe un patrón universal común a todos ellos o que represente un núcleo esencial de todas las obras de arte. No existe algo así como una esencia del arte.

Esto, sin embargo, significa que el enfoque tradicional es erróneo por principio, incluso dentro del estrecho campo de una estética que haga referencia solo al arte. Es necesario pasar a un tipo diferente, pluralista, de estética.<sup>41</sup>

Welsch hace uso de la noción de “parecidos de familia” de Wittgenstein, quien estableció una categoría de conceptos a los que se les denomina “abiertos”. Los objetos denotados por un “concepto abierto” pueden ser extremadamente variados y distintos entre sí, por lo que no poseen, como dice Welsch, “un patrón universal común a todos ellos o que represente un núcleo esencial”; lo que poseen es más bien un parecido de familia. Arte sería uno de esos conceptos abiertos que se resisten a ser definidos en base a condiciones necesarias y suficientes. En el año 1957 escribía el filósofo norteamericano Morris Weitz, figura relevante, junto a Paul Ziff, del movimiento antiesencialista en estética de la década del cincuenta:

---

<sup>41</sup> Wolfgang Welsch. Ob. cit., pp. 10-12.

Es imposible establecer cualquier tipo de criterios del arte que sean necesarios y suficientes; por lo tanto, cualquier teoría del arte es una imposibilidad lógica, y no simplemente algo que sea difícil obtener en la práctica.

[...] los artistas pueden crear siempre una serie de cosas que no se hayan creado antes: por eso, las condiciones del arte no pueden establecerse nunca de antemano.

[...] el supuesto básico de que el arte pueda ser tema de cualquier definición realista o verdadera es falso.<sup>42</sup>

George Dickie, promotor de la “teoría institucional del arte”, ha rebatido las tesis antiesencialistas de Ziff e Weitz. Considera que las conclusiones de ambos son importantes e iluminadoras, pero deben ser examinadas de manera cuidadosa. Concuere da con ambos en que resulta risible hoy en día que la reflexión o la intuición filosóficas continúen empeñadas en develar finalmente una “esencia platónica” que defina el arte; pero para Dickie eso no significa que no se puedan formular condiciones necesarias y suficientes que aporten una definición satisfactoria del concepto “arte”. Su alternativa es la teoría institucional, de la cual me ocuparé más adelante.<sup>43</sup>

Un erudito de la historia de los conceptos estéticos como Tatarkiewicz plantea a su vez una serie de objeciones a la postura antiesencialista que considera el arte un concepto abierto. Este asume que es mucho más sensato continuar intentando una definición del arte, porque sin ella sería muy difícil emprender una investigación teórica rigurosa. Tatarkiewicz argumenta que razonamientos como el de Weitz no afectan sólo al arte, sino que pueden aplicarse de igual manera a otros tipos de actividad humana creativas como la ciencia y la tecnología («si es imposible definir el arte, también será imposible definir una máquina»). «En

---

<sup>42</sup> Morris Weitz. *The Role of Theory in Aesthetics*, 1957. *Apud.* Wladislaw Tatarkiewicz. *Ob. cit.*, p. 62.

<sup>43</sup> *Cfr.* George Dickie. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Paidós Iberia, 2005.

efecto, Weitz admite que no existen conceptos cerrados fuera de la lógica y las matemáticas. Por eso, la definición del arte es sólo una víctima de la catástrofe que destruye a la gran mayoría de las definiciones». <sup>44</sup>

Que el arte adopta formas muy diversas según las épocas, países y culturas diferentes es un hecho, pero para el esteta polaco esto no significa que haya que prescindir de una “definición de conjunto”. Partiendo de la misma idea de Wittgenstein de los parecidos de familia, Tatarkiewicz opta por un camino alternativo sosteniendo que en cada concepto complejo se da una confluencia de otros conceptos, como mismo ocurre en las familias humanas, que se componen de confluencias de familias (las de ambos conyugues): «Pues “el arte” es de hecho una confluencia de un número de conceptos, y cualquier definición que sea verdadera debe dar cuenta de todos ellos». <sup>45</sup>

La definición alternativa que ofreció es la siguiente: «El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque». En consecuencia, una obra de arte sería «la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque». <sup>46</sup>

Se trata de un concepto que pone en relación dos conjuntos de disyunciones: uno que contempla varios tipos de intención de la creación, y otro que contempla varios tipos de efectos que la obra causa en el receptor, especificando que en ambos conjuntos se puede dar una u otra variante: si algo es una obra de arte, entonces es o bien tal cosa o tal cosa... Con el término “reproducción” se refiere a la representación mimética de la

---

<sup>44</sup> Wladislaw Tatarkiewicz. Ob. cit., p. 62.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 67.

realidad, con “construcción” a la invención de nuevas formas y con “expresión” a la representación del mundo interior del artista.

¿Dónde está el problema de esta definición? Primero, que tanto la dimensión de la “intención” en la creación, como la del “efecto” en la recepción, están pautadas en tres variantes o tipos, eso es, dadas bajo categorías que parecen ser suficientes para englobar todos los casos posibles: algo es una obra de arte *si y sólo si* se deja comprender según ciertos tipos de intención y ciertos tipos de efectos. Es muy difícil que se pueda demostrar que todo el arte contemporáneo o reproduce miméticamente la realidad, o crea formas nuevas, o expresa las experiencias individuales del artista. Pero un cuestionamiento más esencial aun sería: ¿qué es lo que determina de antemano que una intención de mimesis, de invención o de expresión, dé como resultado un objeto o texto con cualidad artística? Por más ardiente y esforzada que sea la intención de una persona de crear una obra de arte, dicha intencionalidad de base no siempre se concreta como aspira el artífice en el resultado de su trabajo. No existe algo así como un paralelismo entre la intención del creador y el resultado concreto de su trabajo. Por consiguiente, la intención con la que se pretende crear arte no es un elemento confiable a tener en cuenta en este tipo de definición.

Ahora bien, en los casos en que en una obra se ha logrado o bien representar cosas, o bien construir formas o bien expresar experiencias, ¿qué determina de antemano que esa intención intrínseca al objeto o el texto provoque en el receptor alguno de estos tres efectos: deleite, emoción y choque (shock)? Quizás las experiencias individuales que se intentaron representar en una obra lo que me provoque a mi como receptor sea tedio, por resultarme patéticas, y jamás llegue a experimentar ni deleite, ni emoción y mucho menos un efecto de shock. Por otra parte, una obra que provoque deleite, un placer confortante y tranquilizador, quizás no rebase el mero kitsch en términos de experiencia estética, de igual manera que una obra que logre emocionar hasta el llanto, como los melodramas; y no siempre una experiencia de

shock se asume como artística. El shock, como mismo la ambigüedad semántica, son solo el umbral de un proceso de comprensión artística. Los diversos tipos de efectos estéticos tampoco determinan a priori los valores que se le adjudican a las obras de arte, porque la valoración se concreta en el receptor y se produce como consecuencia de un proceso de comprensión. Una obra que provoque un intenso shock, tanto sensorial como cognitivo, quizás carezca de valor artístico para un receptor específico, si este no llega a completar un proceso de comprensión que le permita apropiarse dicha experiencia como artística.

La mayor prueba de los límites de la definición del arte propuesta por Wladislaw Tatarkiewicz la encontramos en la manera en que él mismo intenta establecer una pauta o requisito elemental en la dimensión de la producción, reaccionando hasta cierto punto de manera normativa ante las posturas más radicales de la vanguardia y la posvanguardia del siglo XX:

El arte es por su naturaleza un ámbito de libertad y puede adoptar muchas formas. Según la concisa fórmula que se expresa en la carta de Schiller a Körner: «El arte es aquello que establece su propia regla». Sin embargo, se trata de una libertad con un ámbito limitado: la construcción de formas, la imitación de cosas, la expresión de experiencias –siempre y cuando se realicen en una obra concreta. El diseño en sí mismo, sin la realización, no es arte. Ni tampoco lo es «cualquier cosa capaz de llamar la atención sobre sí misma». Si tuviéramos que determinar ese arte, conservaríamos la expresión pero no el concepto.<sup>47</sup>

De hecho, frente a gran parte de las prácticas artísticas actuales su concepto no se podría conservar. Analicemos este ejemplo. Un joven artista cubano en el año 2009, durante la Décima Bienal de La Habana, realizó la siguiente acción: soltar un

---

<sup>47</sup> Ibidem, pp. 77-78.



pequeño globo aerostático desde la azotea de uno de los edificios más altos de la ciudad de La Habana, el Someillán, una torre de apartamentos situada a pocos metros del mar y muy cerca del Hotel Nacional, otro edificio emblemático de la ciudad. La acción se realizaría de noche, porque el globo elevaría consigo una luz, de ahí el título de la obra de Wilfredo Prieto: *Una luz a lo lejos*. A la hora fijada para el lanzamiento, el público se congregaría en los jardines del Hotel Nacional, desde dónde se podría observar el espectáculo visual. Después, un succulento brindis iría a ser servido en uno de los lujosos salones del hotel. El globo voló, pero por problemas técnicos la luz apenas pudo ser vista, muy pocas personas tuvieron la posibilidad de observar esa luz a lo lejos...; quizás solo el equipo técnico que trabajó junto al artista en la azotea del edificio, que entre otras tareas tenía la de documentar la acción. No obstante, la mayoría de los asistentes a la cita de Wilfredo Prieto sabíamos de qué se trataba, no vimos la luz pero nos la imaginamos. Después se comió, se bebió y se conversó hasta la saciedad y más allá.

Está claro que si se le otorga estatus artístico a acciones como esta, no es porque puedan ser validadas por un tipo de definición del arte como la propuesta por Tatarkiewicz. La luz alejándose en el cielo es una realidad física, no una representación signífica que imite algo; y en tanto artefacto tampoco es una "forma nueva", porque los globos aerostáticos existen desde el siglo XVIII. En cuanto a su carácter expresivo, se trata más bien de una idea poética, o una acción metafórica, antes que una experiencia íntima del artista. En resumen, se trata de una acción "artística" en parte física y en parte virtual, porque para que sea codificada como arte el receptor debe relacionar a nivel mental el estímulo perceptivo (o el relato de la acción) con una serie de ideas que le permitan echar a andar un proceso interpretativo. Además, como ya se dijo, la luz apenas brilló, por lo que el evento físico fue mínimo, y la única huella de la obra que se conserva es una documentación en video. Sin embargo, aun así, podemos reflexionar sobre ese hecho, ese gesto, esa acción con intención artística. Eso significa que

existe a nivel imaginario, y dada su virtualidad la historiografía del arte cubano la recoge como una obra de arte conceptual.

Cualquiera de las prácticas artísticas posmodernas hace estallar el “ámbito limitado” a “la construcción de formas, la imitación de cosas, la expresión de experiencias” en el que se desarrollaba con “total libertad” el arte tradicional. No ha quedado en pie ninguno de los acuerdos tácitos sobre una plausible definición del arte. La causa está, como ya hemos apuntado, en la “extensión” aparentemente sin límites que ha venido ganado la creación artística. Simón Marchán Fiz, en un ensayo sobre esta problemática, aporta una distinción esencial:

[...] a medida que aparecen en escena formas o expresiones que desbordan los límites aceptados, se verifica un movimiento bien conocido en la Lógica Formal: la extensión y la comprensión varían en razón inversamente proporcional. O lo que es lo mismo: desde que el concepto de arte acoge un número mayor de artefactos, su comprensión se debilita, y a la inversa: cuanto más intensa es la comprensión, tanto más se encoge la extensión y disminuyen los objetos, obras o acontecimientos a los que conviene el predicado artístico.<sup>48</sup>

Por ello, para que un concepto normativo o esencialista del arte pueda funcionar y permita una “comprensión” fuerte y suficiente del fenómeno, la creación artística no debe explorar un más allá de ciertos límites prescriptivos; de esta manera se mantienen bajo control, a raya, los posibles ensanchamientos de la praxis de los artistas y la naturaleza siempre cambiante de los objetos que estos producen. Una extensión controlada, un número de objetos fácilmente reconocibles sobre un fondo axiológico normativo, hacen posible aplicar eficientemente dos formas de

---

<sup>48</sup> Simón Marchán Fiz. Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte, en *Estudios Visuales*, no. 5, 2008, p. 153.

inferencia: la *inducción* de invariantes para la *deducción* de un concepto general capaz de abarcar todos los casos de arte relevantes y posibilitar así una comprensión suficiente, estable, del fenómeno.

En términos de estructura se trata de un tipo de sistema centrado o autorregulado, con un fundamento metafísico que le es externo y que al mismo tiempo funciona como centro de comprobación legitimadora. Se somete a fiscalización la praxis para mantener la validez del sistema axiológico, y no a la inversa, que es lo que demanda la dialéctica: someter a fiscalización los valores y los conceptos, para ver si todavía se comprueban en la praxis, que es cambiante, dinámica, por ser histórica. Piénsese en cómo las instancias de poder que han mediado la creación artística y su recepción en los diferentes momentos de su desarrollo histórico (iglesias, estados, filosofías, academias, museos, galerías, mercado), siempre velaron celosamente porque la extensión de la práctica y su comprensión se mantuvieran en equilibrio. Y así se mantuvieron durante siglos, hasta la consolidación del sistema institucional del arte en la sociedad burguesa clásica del siglo XIX contra el que comenzó a reaccionar la contracultura modernista y vanguardista. Lo que reconocemos en el fondo de esta problemática histórica es una necesidad de la “lógica formal”, que es intrínseca a nuestra manera humana de pensar, de racionalizar y comprender la realidad, y que todo Poder aplica de manera coercitiva en su afán de mantener controlada la realidad bajo su dominio: “la extensión y la comprensión varían en razón inversamente proporcional”.

Un caso paradigmático de razonamiento inferencial inductivo, que permite evidenciar cómo el equilibrio entre la extensión del fenómeno y su comprensión hacían posible una “plausible definición del arte”, es el desarrollado por Stefan Morawski en su ensayo *La concepción de la obra de arte antaño y hoy*. Según Morawski: «desde el principio de la civilización humana (desde el paleolítico) hasta el siglo XX, a pesar de la incesante variabilidad del arte y de los juicios sobre él, se pueden señalar

ciertas invariantes estéticas».<sup>49</sup> Esa serie de leyes generales a las cuales denomina “invariantes estéticas”, también le permiten argumentar cómo a pesar de la radical ruptura efectuada por las vanguardias históricas con relación a toda la tradición pictórica occidental anterior, seguían existiendo relaciones profundas de continuidad, eso es: un “modelo estructural” válido para todos los casos, tanto para los del arte académico o mimético como para los vanguardistas. En su criterio, aunque después del Fauvismo y el Cubismo seguían apareciendo velozmente nuevos *ismos*

[...] se mantenía ininterrumpidamente la convicción de que el status de la obra de arte como un determinado tipo de valores lo constituyen las siguientes propiedades: a) existe un objeto convenientemente estructurado que es resultado de actividades altamente diestras (*tejné, métier*), que constituyen un eslabón mediador entre el artista y los receptores; el carácter material-objetual de la obra refuerza su carácter duradero en comparación con el carácter pasajero del creador y de sucesivas generaciones de receptores, de ahí el conocido dicho «*ars longa, vita brevis*»; b) la estructura de este objeto es de tal género que él constituye una totalidad formal-expresiva distinguible del fondo, sobre la cual deciden el modo de su presentación, la correspondiente disposición y el contenido de ésta; c) esa totalidad como producto de una determinada individualidad se distingue de otras totalidades; los rasgos individuales (a su expresividad y maestría se le llama talento, y en una forma superior, genio) son perceptibles en la propia materia y composición de la obra, y no solo supuestos tácitamente en consideración a un acto causativo de alguien.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Stefan Morawski. La concepción de la obra de arte antaño y hoy, en *De la estética a la filosofía de la cultura* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2006, p. 156.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 167-168.

Nadie discutiría que toda la pintura, todo el grabado, toda la escultura, todos los dibujos y bocetos que atesora la Historia del Arte son fieles exponentes de esas tres invariantes estética profundas: 1) ser un objeto convenientemente estructurado, “formado” a partir de una materia informe (producto de una t kne y poseedor de durabilidad); 2) ser una totalidad formal-expresiva (inmanencia, autotelismo, mónada, forma simbólica); 3) ser una totalidad cuya singularidad es perceptible en la propia estructura de la obra (originalidad, novedad, obra del talento y del genio).

Pero, sucede que con la irrupción histórica del procedimiento del *ready-made* y su validación posterior como legítimo recurso del arte, este edificio axiológico-taxonómico se viene al piso, y el nuevo *caso de arte* escapa a la más general de las definiciones sobre aquello que distingue a un objeto determinado como obra de arte. De hecho, la provocación de Duchamp fue deliberadamente destructiva, derriba de una vez a todas las “invariantes estéticas” sistematizadas por Morawski. Por supuesto que el esteta polaco era totalmente consciente de este hecho. En el texto citado se refiere a cómo debido a las

[...] provocaciones intencionales de Duchamp, las propiedades sealadas que determinaban disyuntiva o conjuntamente (como conjunto) el status axiológico que hasta entonces tuvo el arte fueron puestas en tela de juicio. En primer lugar, a causa de la introducción en la circulación artística de los así llamados *ready mades* y *múltiples* [...]; en segundo lugar, a causa de la mixtura de tipo *collage*, ilegible desde el punto de vista del mensaje y composicionalmente desintegrada, que es un insulto a la construcción de la forma coherente [...]<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Ibidem, p. 169.

Ahora bien, la pregunta que no se puede eludir es la siguiente: ¿por qué finalmente la historiografía del arte, la academia, los museos, el mercado, el público, el sistema en general, terminó considerando el gesto destructivo de Duchamp como una acción de carácter artístico? ¿En qué sentido es *Urinario* (Fuente, 1917) una obra de arte? ¿Cuál es la especificidad que comparte con el resto de los casos de arte anteriores a él? ¿Y si no existiera esa *especificidad compartida*, entonces cómo explicar que lo experimentemos como arte y que a su vez haya posibilitado la apertura de un horizonte de nuevas variantes para el desarrollo posterior del arte?

Arthur Danto, empeñado en una definición esencialista del arte, se propuso dar algunas respuestas a estas preguntas. En el último capítulo de su libro *Después del fin del arte* emprende tal propósito. Comienza declarando que el enfoque de su filosofía del arte es historicista y esencialista al mismo tiempo, a cuenta y riesgo de que los esencialismos de todo tipo hayan sido fuertemente cuestionados por el pensamiento posmoderno. Según Danto: «La dificultad con las grandes figuras del canon de la estética, desde Platón pasando por Heidegger, no es que hayan sido esencialistas sino que tomaron la esencia equivocada».<sup>52</sup>

El camino correcto, en su opinión, fue el emprendido por Hegel: «la única figura en la historia de la estética que concibió la complejidad del concepto de arte».<sup>53</sup> Además del hecho de que el filósofo alemán pensó el arte de manera histórica y no eternalista, lo cual le permitió comprender la “heterogeneidad” como algo intrínseco al fenómeno arte, el fundamental aporte de Hegel desde la perspectiva de Danto está contenido en el siguiente pasaje: «Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar a) el contenido, b) los medios de representación de la

---

<sup>52</sup> Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ob. cit., p. 219.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p.121.

obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos». <sup>54</sup> De ello deriva Danto dos condiciones necesarias para que algo tenga el estatus de arte: «Ser una obra de arte significa ser a) *acerca* de algo y b) *encarnar su sentido*». <sup>55</sup>

Estas “dos condiciones necesarias” de Danto para que algo tenga el estatus de arte están contenidas suficientemente en las “invariantes estéticas” de Morawski, quien va mucho más allá en la deducción de un “modelo estructural” que condensa todos los elementos subyacentes que hasta la modernidad funcionaron para otorgar estatus de obra de arte a un objeto determinado. Las “dos condiciones necesarias” que Danto extrae de la estética hegeliana tampoco resuelven el problema que aparece principalmente con los *ready-mades*. No es posible sostener que *Urinario* es una obra de arte porque su *ser* acerca de algo *encarna* su sentido en forma, por más que Danto llegue a decir que las dos condiciones hegelianas (el contenido y los medios de representación) son en sí mismos conceptos históricos, es decir, que mutan en el tiempo. En este sentido –continúa diciendo Danto–, *Urinario* y *Brillo Box* no podían haber sido consideradas obras de arte en ningún momento histórico anterior. Eso está claro, en ambos casos los artistas no han modelado la forma para hacer encarnar en ella un sentido. Simplemente han *seleccionado* un objeto ordinario (producido industrialmente de forma seriada) entre muchos posibles, y lo han propuesto como obra de arte.

En el caso de otras obras bidimensionales de Andy Warhol, el procedimiento es el mismo, pero aún más engañoso: no crea una imagen, simplemente la *selecciona* entre muchas posibles y la reproduce mecánicamente. Y el procedimiento se replica en disímiles variantes. Quizás uno de los casos más extremos que registra la Historia del Arte sea *12 caballos vivos* (1969) de Jannis Kounellis, en el cual lo que se emplazó en la galería fueron “ya hechos” de la naturaleza. Como ha sugerido Borís Groys, con el

---

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem.

*ready-made* el acto de creación se desplaza de la producción a la selección.<sup>56</sup> La creación artística adopta la dinámica de un acto de *selección*, de proyección intelectual, dejando de ser en buena medida un proceso de producción en el que es necesario emplear una destreza técnica altamente calificada.

Dicha lógica de la creación desplazada hacia la selección y el emplazamiento adquiere formas muy camaleónicas en la actualidad. En los marcos de la Décima Bienal de La Habana (2009) la *Galería Servando* acogió la exposición *Sponsor* del artista cubano Lázaro Saavedra. La muestra consistía en una serie de pinturas de gran formato realizadas por Saavedra al óleo sobre lienzo, que reproducían miméticamente los logos de diferentes marcas comerciales. En el catálogo se explicaba que dichas compañías habían patrocinado la producción del proyecto artístico. De ahí el título de la exposición, *Sponsor*. Al ver aquellos cuadros con grandes logos de productos y empresas, cualquier receptor inquieto se podía preguntar: ¿bueno, donde está el arte? ¿Son las pinturas que representan miméticamente los logos, obras de arte? ¿Son obras de arte por ser pinturas? ¿Se trata, por el contrario, de simple y pura publicidad emplazada en una galería de arte? ¿Lo artístico es el gesto mismo de pintar, la acción, y no las pinturas como objetos estéticos resultado de la acción? ¿La obra de arte es el gesto del artista, la exposición misma como gesto conceptual? ¿Por qué el artista se limitó a pintar logos comerciales y los expuso como si fueran obras de arte? ¿Cuál fue su intención, qué nos está queriendo decir?

---

<sup>56</sup> Cfr. Boris Groys. *Obra de arte y mercancía*, en ob. cit., 2008.





Lázaro Saavedra. Exposición *Sponsor*, 2009.

Es evidente que en la provocación de Saavedra se siente un eco duchampiano, sus pinturas eran *ready-mades* producidos, y no solo seleccionados, de ahí lo camaleónico de su proceder. Saavedra consigue ser tan malicioso con los espectadores como lo fue Duchamp en su momento; y lo logra mediante la ilusión engañosa que se crea al producir y colgar pinturas que se limitaban a *seleccionar, reproducir* y *emplazar* en un espacio de arte, *ya hechos*, eso es, imágenes anodinas ya existentes. Porque cuando un receptor entra a una galería y ve que se trata de pintura en el sentido tradicional, adopta inconscientemente la lógica de recepción que asume la obra como una “totalidad formal-expresiva”. Pero en este caso las pinturas no eran expresividad autotélica sino puros *significantes, objetos pretextos*, como lo eran los *ready-mades* de Duchamp, solo que más engañosos, por haber sido creados con el método más convencional de producción de un objeto artístico.

En cualquier historiografía contemporánea se pueden enumerar multitud de ejemplos similares. Pero el hecho significativo es que después que esas “acciones conceptuales” son validadas por la Historia del Arte como artísticas, las “invariantes estéticas” de Morawski dejan de ser un modelo estructural válido para todos los casos de arte; y la indagación ya sea por inducción o deducción acerca de la generalidad del concepto de arte vuelve

a quedar paralizada. Tampoco las “dos condiciones hegelianas” de Danto responden a las exigencias de esta problemática. Todo mensaje lo *es* acerca de algo (función referencial), y para poder *ser* mensaje y ser comunicado tiene que constituirse como forma, *ser* forma, es decir, un sistema de significación. Esta es una característica general y extensiva a cualquier tipo de mensaje, no una cualidad específica y privativa de la obra de arte.

Además, tendremos que ocuparnos ahora de Hegel, porque la antinomia que permea su estética, entre “contenido” y “medios de representación”, es la mayor evidencia de su *logocentrismo* y le hace responsable en buena medida de esa noción tan extendida en el pensamiento estético del siglo XIX –contra la cual reaccionó enérgicamente el formalismo ruso–,<sup>57</sup> de que la forma se modela para poder dar expresión sensible a un contenido que le preexiste en tanto idea; una idea que no será “idea bella”, eso es, obra de arte, hasta que no “encarne” en forma y se haga visible para los sentidos (de la vista y del oído, enfatiza Hegel).

Hemos dicho ya que el contenido del arte es la idea y que su forma es la configuración imaginativa y sensible de la misma. El arte tiene que hacer de mediador para que ambas partes constituyan una totalidad libre y reconciliada. De ahí se desprende como *primera* exigencia que el contenido de la representación artística ha de mostrarse en sí mismo capaz de tal representación. Pues de otro modo no obtenemos sino un mal enlace, por cuanto un contenido inflexible a la imagen y a la aparición externa, tendría que asumir esa forma, una materia prosaica por sí misma habría de encontrar su manera adecuada de aparición en una forma que por naturaleza se le opone.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> «Ya Yu. N. Tinianov señaló la incomodidad que (en su aplicación al arte) suponía su carácter metafórico: “Forma + contenido = vaso + vino”». Yuri Lotman. *Estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo, Madrid, 1982, p. 22.

<sup>58</sup> Hegel. *Lecciones de estética*. Ob. cit., p. 66.

Para Hegel la adecuación o inadecuación entre los polos del contenido y la forma es condición de posibilidad para que cristalice el “arte bello”, eso es, un acontecimiento de reconciliación entre el plano eidético y el universo de lo sensible. La “elevación” del arte, su excelencia conceptual o espiritual depende de ese grado de interioridad y unidad en que idea y forma aparecen imbricadas en “recíproca compenetración”. La estética de Hegel dignifica al arte en cuanto le considera una forma de conocimiento, e invierte la jerarquía tradicional, que se había acentuado en Kant, entre la belleza natural y la belleza artística. Considera que el arte es una creación intencional del hombre hecho esencialmente para sí mismo; y que la obra tiene un fin en sí mismo, manteniendo así la autonomía kantiana y rechazando de plano cualquier propósito utilitario. Pero su anclaje del arte a una determinación de lo sensible, entendido como “intuición inmediata”, es lo que le impone límites precisos a su estética.

En su esquema especulativo, el despliegue del contenido que el espíritu se da así mismo entra en un estadio en el que le «corresponde un curso correlativo de configuraciones artísticas, en cuya forma el espíritu, como artístico, se da a sí mismo la conciencia de sí».<sup>59</sup> El arte, como una de las tres formas del espíritu (las otras son religión y filosofía), tiene la misión de representar la idea en forma sensible para que esta sea accesible a la intuición inmediata; de manera que al “espíritu artístico” le está vedada “la forma del pensamiento y de la espiritualidad pura”. Consecuencias: el contenido espiritual del arte siempre resultará mediado por un tipo de representación objetual, visual, sonora o lingüística, que Hegel ejemplifica en artes particulares: la arquitectura en la “forma simbólica”, el estadio más arcaico del arte; la escultura en la “forma clásica” (perfecta compenetración entre el ideal y la forma); y la poesía en la “forma romántica del arte”, cuando la subjetividad infinita del espíritu desborda cualquier posibilidad de expresión sensible de la idea. ¿Y por qué

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 68.

la poesía es la manifestación particular que mejor se aviene con la forma más elevada de lo artístico? La argumentación de Hegel es muy interesante:

En consecuencia, el auténtico elemento de la plasmación poética es la *representación* poética misma y la intuición espiritual. Ahora bien, en tanto este elemento es común a todas las formas del arte, la poesía se extiende a través de todas ellas y se desarrolla autónomamente en ellas. El arte poético es el arte general del espíritu que ha llegado a ser libre en sí, que para su realización ya no está ligado al material de la sensibilidad externa, que se explaya solamente en el espacio interior y en el tiempo interior de las representaciones y sensaciones. Y precisamente en este estadio supremo el arte asciende por encima de sí mismo, dado que abandona el elemento de la sensibilidad reconciliada del espíritu y, desde la poesía de la representación, pasa a la prosa del pensamiento.<sup>60</sup>

De lo anterior podemos inferir que es la materialidad sensible la que *aliena* el contenido espiritual en el arte. Por eso, cuando finalmente este logra despojarse del “material de la sensibilidad externa” -lo cual es un espejismo que le produce la poesía y una total ingenuidad semiótica- asciende entonces por encima de sí mismo y entra en el terreno del pensamiento, de la pura intelección, de la filosofía (como si la “prosa del pensamiento” no estuviera tan mediada por el lenguaje como la más exuberante materialidad estética). Esa es la frontera cognoscitiva que Hegel le impone al arte, porque este, «por su forma, está limitado a un determinado contenido. Solo un cierto círculo y estadio de la verdad es capaz de ser representado con los elementos artísticos. Lo que ha de ser contenido auténtico del arte debe tener la capacidad de pasar a lo sensible y de ser adecuado a

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 81.

ello».<sup>61</sup> El problema fundamental ni siquiera es la materialidad estética en sí, tan palpable y rica en medios como la pintura y la escultura, sino que mediante la creación artística no se pueden expresar todo tipo de “ideas”, o de “estadios de la verdad”; hay un punto a partir del cual ciertos “contenidos del espíritu” escapan, se vuelven inaccesibles a la representación artística. Para Hegel: «La *forma superior* frente a la representación a través de lo sensiblemente concreto es el *pensamiento*, que, si bien es abstracto en un sentido relativo, sin embargo, para ser verdadero y racional, no puede ser unilateral, sino que ha de ser pensamiento concreto».<sup>62</sup>

Mas, ¿es posible concebir este estadio de pura intelección al margen del lenguaje verbal? Hoy en día sabemos que la relación entre lenguaje y pensamiento es de mutua interdependencia,<sup>63</sup> que no existe comprensión humana fuera del medio del lenguaje;<sup>64</sup> así como también resulta una obviedad semiótica que el lenguaje verbal es un sistema de significación tan material como cualquier medio de representación pictórico o escultórico. La diferenciación jerárquica que establece Hegel entre manifestaciones al interior del propio arte, y después entre arte y filosofía, es un espejismo metafísico. Este tipo de concepción *logocéntrica* presupone que el “contenido” que podemos experimentar en una obra de arte precede a su constitución “formal”; que existe algo así como un reino “puro” e “incontaminado” de la idea.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 67. El subrayado es mío.

<sup>63</sup> Cfr. Lev Vygotsky. *Pensamiento y Lenguaje: teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1995.

<sup>64</sup> Cfr. Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I y II*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998.

<sup>65</sup> Una comprensión estructural del texto artístico deja claro que: «El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística. El dualismo de forma y contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura». Yuri Lotman. Ob. cit., p. 23.

Ahora bien, cómo es posible que Arthur Danto –quien considera que poco se ha podido añadir de novedoso después de la estética hegeliana– pueda considerar los *ready-mades* y las obras de arte conceptual, como casos legítimos de arte. En términos estrictamente hegelianos no se les podría considerar como tal porque su verdadera forma de *ser* arte es *inmaterial*. ¿*Urinario* y demás *ready-mades* en qué sentido se convierten en enunciados artísticos inmateriales? Lo son desde el preciso momento en que son utilizados por el artista como *objetos pretextos*. Cuando el sentido potencial de la obra es exterior a la estructura del objeto, estamos en presencia de una obra de arte conceptual. La obra no es el objeto en sí sino el gesto, y más que el gesto, la reflexión que este provoca en el receptor. Ese es el gran aporte de Marcel Duchamp a la Historia del Arte. Pero, si a la luz de la estética hegeliana el conceptualismo no puede considerarse arte dado su carácter *inmaterial*, es decir, por ser ideas no encarnadas en una forma estética concreta: ¿por qué entonces Arthur Danto no les define como “hechos de filosofía”? Esto nos dice en su célebre ensayo *El final del arte*:

La teoría de Hegel responde a todos estos requisitos [los de una «teoría del arte lo suficientemente general como para incluir otras representaciones además de las que ejemplifica la pintura ilusionista: representaciones literarias, por ejemplo, e incluso musicales»]. Supone la existencia de una genuina continuidad histórica, e incluso una forma de progreso. El progreso en cuestión no equivale al incremento de una refinada tecnología de equivalencia perceptiva, sino que es una especie de progreso cognitivo, en el que se supone que el arte se aproxima progresivamente a ese tipo de cognición. Cuando se logra dicha cognición, el arte deja de ser necesario. El arte es un estadio transitorio en el advenimiento de cierto tipo de sabiduría. La pregunta entonces es: ¿en qué consiste esta cognición?, y la respuesta, aunque en principio pueda resultar decepcionante, es: en el conocimiento de lo que es el

arte. Al parecer, existe una conexión interna entre la naturaleza y la historia del arte. La historia acaba con el advenimiento de la autoconsciencia, o mejor, del autoconocimiento. [...] El arte llega a su fin con el advenimiento de su propia filosofía.<sup>66</sup>

Situados en esta perspectiva, se hace necesario reformular la pregunta anterior: ¿por qué Danto no entiende como praxis puramente filosófica las acciones de los dadaístas y más tarde el radicalismo conceptual de un Joseph Kosuth? Si, primero, se emancipan de la precondition de tener que producir un "objeto bello" (y aquí desaparece una determinación básica que marca la diferencia entre arte y filosofía, según la visión de Hegel); y segundo, se trata de actos de pensamiento que evidencian el advenimiento de la autoconsciencia como final de una historia planteada en términos de progreso cognitivo sobre lo que es el arte, de su auto-conocimiento. En efecto, tanto para los *ready-mades* de Duchamp como para gran parte del arte conceptual la "realidad" exterior al arte les es totalmente ajena; son metáforas sobre el arte, no sobre algún aspecto de la vida, son pura cognición del arte desde el arte mismo. Entonces, si el arte llega a su fin con el advenimiento de su propia filosofía, ¿por qué, amén del dictado hegeliano, hemos terminado entendiendo como gestos artísticos a estos actos de pensamiento que prescinden de los medios de representación tradicionales, y no como praxis puramente filosófica?

Estas preguntas nos llevan a un círculo vicioso y muestran no solo la inconsistencia del enfoque filosófico de Arthur Danto, sino también los límites de la estética hegeliana como paradigma del tipo de estética esencialista y normativa, ante las prácticas artísticas posmodernas. El autor norteamericano finaliza su libro *Después del fin del arte* diciendo que «el esencialismo en arte se vincula con el pluralismo, tanto si el pluralismo de hecho está

---

<sup>66</sup> Arthur Danto. El final del arte, en *El Paseante*, no. 22-23, pp. 28-55, 1995.

históricamente realizado (como en nuestra época) o no (como en épocas ‘en las cuales, por medio de coacción política o religiosa, las obras de arte se ven forzadas externamente a obedecer ciertos patrones’); porque, «la esencia no puede contener todo lo que sea cultural o históricamente contingente».<sup>67</sup>

Esta tesis final de Danto no hace otra cosa que introducirnos en un nuevo círculo vicioso. Si es el ámbito de la producción artística el que se vincula con el pluralismo y la consecuente heterogeneidad de maneras de “encarnar la idea”, ¿cómo entonces definir como esencia del arte justamente lo que produce su variabilidad? En la era del pluralismo consumado la comprensión del fenómeno disminuye de manera proporcional a la extensión del fenómeno, porque la heterogeneidad de casos a los que se le aplica la categoría de arte aumenta exponencialmente, lo que hace inviable la formulación de un concepto general. Sorprendentemente, Danto formula como solución aquello que se vislumbra como la causa del problema. ¿Es el pluralismo una esencia que habita en la marejada infinita de procedimientos artísticos? ¿Una definición así nos ayuda a comprender mejor el arte? Es evidente que no. El pluralismo no es más que una consecuencia del carácter histórico del arte, que le hace ser profundamente idiosincrático; y en la actualidad, un efecto exacerbado por la ausencia de normatividad en el ámbito de la creación.

La otra tendencia que ganó gran popularidad al intentar ofrecer respuestas a estas cuestiones es la mencionada “teoría institucional del arte” de George Dickie, quien a comienzos de la década del setenta reelaboró la noción de “mundo del arte” de Arthur Danto.<sup>68</sup> Dickie ha defendido tenazmente que la

---

<sup>67</sup> Arthur Danto. *Después del fin del arte*. Ob. cit., p. 223.

<sup>68</sup> Una sistematización de la propuesta de Dickie y su relación con la noción de “mundo del arte” de Arthur Danto, puede consultarse en Javier Domínguez Hernández. *El mundo del arte como marco definitorio de la obra de arte. ¿Marco cognitivo o institucional? La crítica de Danto a Dickie*, en *El museo y la validación del arte*. La Carreta Editores, EE. UU., 2008.



aproximación institucional a la comprensión del arte es viable: «Por aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría *contextual*». <sup>69</sup>

No se trata exactamente de que ciertos personajes con autoridad dentro del complejo institucional tengan el poder para otorgar de manera arbitraria estatus de obra de arte a determinadas propuestas y a otras no. El punto fuerte de Dickie es que la primera condición necesaria para que algo pueda ser considerado arte es la artefactualidad: una obra es siempre un artefacto; y la segunda condición necesaria es que ese artefacto, para ser considerado arte, debe ser producido y apreciado dentro de un marco contextual específico: el mundo del arte. Así, se presume que la compleja red de galerías, museos, academias, mercado, etc., funciona como un universo contextual significativo donde adquieren connotación artística artefactos que en otro contexto institucional no serían reconocidos ni leídos de la misma manera. Dickie lo deja claro, su teoría es “contextual”, eso es, exterior a la estructura del artefacto que se intenta comprender como arte. Por tanto, la teoría institucional no nos puede decir nada acerca de la naturaleza estética, comunicativa y cognoscitiva de los textos que experimentamos como artísticos.

Es cierto que no hay recepción individual y colectiva que no suceda sobre un fondo cultural enmarcado en un contexto institucional. La competencia artística y el nivel de recepción de un sujeto son proporcionales al grado en que este se ha podido apropiarse del capital cognoscitivo acumulado, conservado y transmitido por las instancias institucionales que conforman el campo artístico. El problema de la teoría institucional es que pretende fundamentar una definición de lo que se comprende por arte en la actualidad a partir de una descripción sociológica de las dinámicas del campo artístico. Desde esta perspectiva, un objeto o

---

<sup>69</sup> George Dickie. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Ob. cit., p. 17.

acción es considerado arte no por lo que es en términos de su funcionamiento comunicativo y su potencialidad cognoscitiva, sino porque está inserto en ciertas prácticas sociales que lo legitiman como tal. Por esta vía lo que se deja de explicar es el texto artístico en sí, su especificidad como intencionalidad comunicativa, pues su análisis se diluye en la descripción de una red de relaciones en las que el texto entra, o dentro de las cuales se produce y comprende, pero que son indudablemente exteriores a la singularidad de su estructura.

Si aplicamos esta lógica de argumentación habría que decir y aceptar que las propuestas de Duchamp, Warhol, Rauschenberg, Beuys, Kosuth, Jasper Johns, Piero Manzoni, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch, Jannis Kounellis, Robert Smithson, Daniel Buren, Nam June Paik et. al., ostentan hoy estatus de arte gracias únicamente a que fueron producidas dentro de un contexto institucional que les permitía ser arte, y no como consecuencia de un complejo proceso de legitimación que ha tenido su base en la argumentación razonada, polémica, conflictiva, contradictoria, de varias generaciones de receptores, críticos y teóricos; además de la legitimación implícita que subyace en el uso y propagación que han llevado a cabo generaciones posteriores de artistas del legado de esos fundadores.

Además, un estatus de arte otorgado por simple inmanencia institucional descarta a priori la posibilidad de que las propuestas de las vanguardias más radicales y las prácticas posmodernas hayan sido legitimadas como artísticas también porque, al fin y al cabo, algo tienen que nos hacen experimentarlas como hechos inalienablemente artísticos, más allá de los factores circunstanciales que puedan ser argüidos como determinantes en ese proceso de legitimación. Suscribo esta conclusión de Daniel Tobón Giraldo:

Ya sea en su versión fuerte o en su versión débil, la Teoría Institucional no parece poder explicarnos por qué pedimos

razones para considerar algo una obra de arte y dejarlo entrar en este conjunto de prácticas institucionalmente estructuradas. Es decir, no toma en cuenta el hecho de que con el arte tenemos, en general, una relación reflexiva». <sup>70</sup>

La institución, los espacios de arte, además de instancias de legitimación capaces de otorgar relevancia, visibilidad a los artistas y sus propuestas, son para muchos creadores contemporáneos textos-palimpsestos que están disponibles para ser manipulados, reescritos. En este sentido, la institución no es ya más un texto autoritario y normativo exterior a la obra, es más bien otro *signo* que la obra explota, moviliza, ya sea crítica o cínicamente. No es la galería tradicional la que resemantiza los objetos ordinarios de Duchamp convirtiéndolos en obras de arte, sino que es la irrupción histórica de este nuevo *procedimiento* quien realmente resemantiza la galería tradicional, y a través de esta a toda la axiología de la institución arte.

Como también señaló Simón Marchán Fiz en su ensayo sobre la “teoría institucional” y la “extensión del arte”, los desenlaces de polémicas, provocaciones y escándalos al interior del campo artístico «nos proporcionan valiosos materiales para una estética pragmática a partir de la recepción, poniendo a prueba lo que se ventila en la llamada teoría institucional». <sup>71</sup> Analicemos entonces un ejemplo de cómo a partir de la recepción crítica, que argumenta desde un proceso de interpretación y comprensión razonada, puede hacerse resistencia a la voluntad institucional y circunstancial de validar como artística una propuesta curatorial determinada.

En la 12 Bienal de La Habana se produjo un debate sobre una intervención *site-specific* nombrada *Montañas con una Esquina rota* (2015). Los curadores del proyecto convocaron a 13 artistas

---

<sup>70</sup> Daniel J. Tobón Giraldo. El caso de Mr. Mutt: autoridad y razón en el “mundo del arte”, en *El museo y la validación del arte*. La Carreta Editores, EE. UU., 2008, pp. 98-99.

<sup>71</sup> Simón Marchán Fiz. Ob. cit., p. 147.

extranjeros para que intervinieran el interior de un edificio en ruinas, antaño “fábrica de bicicletas de Línea y 18”. Si se analiza la propuesta desde la teoría institucional, el *site-specific* desarrollado en las naves ruinosas que fueron en décadas pasadas símbolo de la gesta productivista del socialismo cubano, tenía todas las garantías para ser validado como “acción artística”: aconteció dentro de los marcos precisos de un mega evento internacional como lo es una Bienal de Arte; participaron en el proyecto 13 artistas de nacionalidades diversas; y se supone que el relato conceptual de base estaba asegurado por la fundamentación teórica e investigativa de los curadores convocantes.

Sin embargo, la intervención despertó gran polémica; no porque se tratara de un *site-specific*,<sup>72</sup> el problema no estaba en el procedimiento en sí, sino en sus resultados a la vista. Cuando se entraba en el lugar era prácticamente imposible reconocer, ¡encontrar!, las marcas dejadas por los creadores en el espacio. En su mayoría eran gestos casi invisibles, que se confundían, o más bien simulaban ser residuos que pueblan la desolada fábrica: trastes de mecánica, residuos de materiales, escombros, en resumen, la basura inservible propia de un lugar en ruinas. Y es obvio que esa fue la intención curatorial.

Ahora bien, cuando la carga histórica y por ende simbólica de un lugar es tan fuerte, y su estado físico y funcional actual deplorable, como era el caso de las grandes naves de Línea y 18: ¿aporta algo a la experiencia sensorial y a la reflexión de corte

---

<sup>72</sup> Se le denomina *site-specific* a los proyectos en los que los artistas producen obras para espacios específicos, por lo general lugares cuya función y uso no es la de exhibir arte. Por tanto, se trata de sitios que pueden ser de diversa naturaleza, ya sea una construcción arquitectónica, un espacio público, o un paisaje natural, pero casi siempre con alguna relevancia histórica, cultural, social, económica, ecológica u otros muchos motivos que puedan llamar la atención del creador. En cualquiera de los casos, las características propias del lugar se constituyen en el punto de partida esencial de las intervenciones que en él realizan los artistas, que pueden ser también de diversa índole: gestos performáticos, acciones interactivas que involucren al público, instalaciones de carácter objetual, o puramente visual, entre otras muchas variantes.

histórico, un mimetismo invisible y camaleónico como el desarrollado por el grupo de artistas invitados? Por la reacción general del público que pudimos observar, es posible responder que no, no aporta nada. Sobre todo, porque el espacio conservaba incólume el protagonismo ante nuestra vista, hablaba por sí mismo, por lo que las intervenciones de los artistas parecían simples e inocuos añadidos. En definitiva, no aportaban un contenido sustancial, ni estético ni conceptual. En los mejores casos no se llegaba a rebasar el mero chiste irónico, como por ejemplo un paracaídas que colgaba de las vigas del techo, o un conjunto de latas que recogían el agua de una presunta gotera, en un interior que estaba prácticamente a cielo abierto.



*Montañas con una Esquina rota (site-specific), 2015.*

Si en proyectos de este tipo la incidencia de los creadores y la curaduría no logran generar un discurso propio, basado en la investigación rigurosa, la comprensión orgánica (más si se trata de creadores extranjeros) y la manipulación metafórica del simbolismo histórico del lugar, pues el arte no habrá cumplido su cometido. Este ejemplo ilustra cómo la interpretación de aquello que se nos propone como arte puede ofrecer resistencia a las voluntades legitimadoras que se proyectan desde el interior de las dinámicas institucionales. No existe razón alguna para que una acción sea legitimada como artística por el mero hecho de ser propuesta por curadores y artistas, en los marcos de un evento como una bienal internacional. Sin el juicio de valor que la comprensión razonada puede emitir, no es posible consolidar un estatus de arte, por lo menos desde la perspectiva de la reflexión teórica; otra cosa es el mercado y las dinámicas institucionales.

Ahora quiero colocar un ejemplo diferente: el tipo de caso en el que un artefacto es producido con una función (finalidad) diferente a la artística y en un campo que no es el del arte; y dicho artefacto, por sus cualidades estético-cognoscitivas, termina siendo introducido en los circuitos artísticos y legitimado como arte. Lo anterior ha sucedido innumerables veces entre los campos del diseño y el arte, cuyas fronteras son muy porosas y se retroalimentan mutuamente. Pero quiero referirme aquí a un ejemplo del ámbito de la creación audiovisual, cuya extensión se ha vuelto altamente difusa a partir del impacto que han tenido las tecnologías digitales tanto en la producción como en la circulación de los contenidos.

*Canción triste* (2011), de Joseph Ros, fue realizado como un producto audiovisual cuya función original era promocionar la interpretación del guitarrista Joaquín Clerch de un bellissimo tema musical del compositor cubano Carlos Fariñas. Se trataba, en principio, de un video clip, y como se sabe los videos clips son audiovisuales que se transmiten en medios como la televisión y ahora las redes sociales, pero raramente se exhiben en una galería de arte o en un festival de cine. Con este video clip de Joseph Ros sucedió algo diferente, terminó siendo valorado como un videoarte o como un corto de ficción. Su alto nivel estético le hacía ser un excelente video clip, cumplía con eficiencia su función de contenido promocional del tema musical (que fue para lo que Joseph Ros fue contratado); pero al mismo tiempo, es su potencialidad estético-cognoscitiva intrínseca la que le permitió trascender la mera función promocional, que es efímera en el tiempo, para comenzar a ser percibido, experimentado, comprendido y valorado como una obra de arte autónoma, autosuficiente, lo cual le hace perdurar en el tiempo. De hecho, saltó de la televisión para ser exhibido como obra cinematográfica en la categoría de ficción, durante la 11 Muestra Joven ICAIC.

Joseph Ros homenajea con este trabajo a la célebre coproducción cinematográfica rusa cubana *Soy Cuba* (1964), del director Mijaíl Kalatózov. La estructura intertextual hace que el

ensayo audiovisual de Ros sea autorreflexivo, en la medida en que homenajea su referente toma como objeto de reflexión –como tema– al propio lenguaje cinematográfico. Los procedimientos creativos implementados por Joseph Ros se justifican en dicha intención conceptual. El uso de la imagen en blanco y negro, para darle mayor protagonismo a la iluminación en el logro de una potente expresividad plástica, sintoniza con el espíritu estético de la película, al tiempo que le da a la nueva visión de la ciudad un aliento atemporal. La fotografía recurre a la misma lógica de planos secuencia, osados en su puesta en escena, que hacen de *Soy Cuba* una obra de culto. Por esta razón el realizador convierte a la cámara en la principal protagonista del corto. El punto de vista de la fotografía es el de la cámara en mano, no el del personaje (el músico); ella (la cámara), hace como si lo siguiera, pero en realidad va generando su propia narrativa visual. La cámara es un ser vivo, con inquietudes propias, mira a su alrededor, interroga el ambiente, se detiene en personas que deambulan por la ciudad, como un sujeto que se extraña a cada paso de tan peculiar realidad.

Uno puede imaginar que se trata del mismísimo Kalatózov, o su director de fotografía Serguéi Urusevski, que resucitados, desandan otra vez las calles de La Habana con esa mirada de forasteros que estetiza el entorno de manera casi ingenua, porque esa realidad les sigue pareciendo exótica, ahora más, que está sumida en las ruinas. Este efecto estético se potencia con el arrullo de nostalgia con el que la música envuelve a la imagen. Esa bella y triste melodía de Carlos Fariñas, como indica el propio título de la canción, fue utilizada en una secuencia de *Soy Cuba*, la cual es citada por Joseph Ros en este corto. Cuando Joaquín Clerch saca su guitarra para acompañar al músico callejero, Ros logra anudar en una misma situación dramática los dos homenajes que pretende hacer con esta singular obra.

En *Soy Cuba*, la mirada de extranjero que escruta la realidad que le es ajena para apropiársela perceptualmente, fue convertida en estética cinematográfica, así como la curiosidad antropológica e histórica fue convertida en contenido artístico. Estas dos

intencionalidades marcaron el ritmo, la atmósfera visual y sonora, la narrativa con que se representó la historia y el presente de Cuba de comienzos de la revolución. Esas peculiaridades artísticas de la película constituyen un contenido estético escurridizo, muy difícil de transferir hacia un nuevo texto audiovisual, aunque para ello se recurra a la referencialidad intertextual. Ese fue el reto que afrontó Joseph Ros en *Canción triste*, y el resultado creativo superó la mera finalidad promocional que dio origen al audiovisual; por ello le podemos interpretar hoy como obra de arte, sin necesidad de decir una palabra sobre las contingencias institucionales.

A comienzos del siglo XX se desarrolló una tradición de pensamiento teórico que, menos pretenciosa que la estética filosófica y mucho más sólida que la teoría institucional, no se planteó el problema en los términos de definir un concepto esencialista de arte, o de formular condiciones necesarias y suficientes, sino más bien se propuso investigar qué es lo que hace que un texto determinado sea experimentado como una obra de arte. De esa tradición nos ocuparemos en profundidad en el próximo capítulo. Porque, como hemos visto a partir de los ejemplos analizados, otro campo de problemáticas se nos presenta si enfocamos el fenómeno discutido desde la perspectiva de la recepción, momento en el que se produce un tipo singular de proceso comunicativo donde pudiera ser captada cierta especificidad compartida por todas las *experiencias de arte*.

En la introducción de su libro *Estructura del texto artístico*, escribía Yuri Lotman: «La insistencia con que se compara el arte con el lenguaje, con la voz, el habla, prueba que sus vínculos con el proceso de comunicaciones sociales constituyen – conscientemente o no– el fundamento mismo del concepto de actividad artística».<sup>73</sup> Y antes John Dewey, en su clásico *El arte como experiencia*, había concluido: «Al cabo, las obras de arte son el único medio de comunicación completa y sin estorbos, entre

---

<sup>73</sup> Yuri Lotman. Ob. cit., p. 14.



hombre y hombre, que hay en un mundo lleno de abismos y muros que limitan la comunidad de la experiencia».<sup>74</sup>

Considero igualmente que es en la *dimensión de la comunicación* donde debemos indagar por la especificidad del arte. En el resto del libro intentaré argumentar que el arte es una práctica de producción de conocimiento diferenciada de la filosofía y demás formas del discurso erudito, no porque dependa para existir de medios de representación específicos, sino porque su especificidad cultural está dada por el tipo singular de *proceso comunicativo* en que involucra al receptor.

Pero para indagar en la dimensión comunicativa hay que considerar a un tiempo las dos inteligencias que se ponen en relación en un proceso de recepción: aquello que induce una experiencia artística (la obra), y en quien se verifica dicha experiencia (el receptor). El filósofo alemán Johannes Volket, muy al comienzo del siglo XX ya abogaba por estudiar de manera conjunta los aspectos “subjetivos” y “objetivos” de los fenómenos estéticos, si es que se les quería comprender adecuadamente. Su crítica iba encaminada a los enfoques unilaterales tanto de la estética formalista como de la psicologista: «Una estética subjetiva, centrada en el yo, debe completarse con una estética objetiva interesada primordialmente por el objeto material; esta última no está, en modo alguno, en oposición a la investigación puramente psicológica, sino verdaderamente rodeada por ella».<sup>75</sup> En ese mismo siglo el formalismo ruso, la estética fenomenológica, el estructuralismo checo, la hermenéutica, la estética semiótica, el posestructuralismo y la teoría de la recepción literaria harían grandes aportes en esa dirección.

Hoy, como ya se ha dicho, el estatus axiológico de la obra de arte ha dejado de estar normado por un conjunto de invariantes estéticas y/o estructurales específicas; entonces su *valor de uso* (no

---

<sup>74</sup> John Dewey. Ob. cit., p. 118.

<sup>75</sup> Johannes Volket. *System der Aesthetik I*, 1905. *Apud*. Juan Plazaola. *Introducción a la Estética*. Universidad de Deusto, Bilbao, 2007, p. 190.

instrumental, sino como praxis social, cultural, simbólica) solo puede concebirse en función de la eficacia con que la propuesta artística irrumpe en un contexto dado con un aporte estético-cognoscitivo para quienes tengan la posibilidad de asistir a su comprensión. Partiendo de esta problemática, en los capítulos que siguen trabajaré en el desarrollo de un enfoque teórico capaz de atender en un mismo procedimiento metodológico, tanto las especificidades semióticas de los textos artísticos, como el tipo de comunicación, interpretación y comprensión del proceso hermenéutico que el arte genera.



## II

### LA ESPECIFICIDAD COMUNICATIVA DEL ARTE

#### 1. Esbozos de una teoría de los efectos de la comunicación artística

Uno de los conceptos con que los formalistas rusos inauguraban la teoría moderna del arte es el de *extrañamiento* (*ostranenie*). El extrañamiento, entendido como *efecto de recepción*, es una noción teórica que incluye de manera inherente al sujeto que se enfrenta al texto artístico: el receptor. Por tanto, se trata de un concepto bisagra, y de ahí su gran importancia: contempla en un mismo proceso de conceptualización tanto el tipo de experiencia singular, específica que genera el arte, como los procedimientos creativos con el lenguaje que constituyen la obra y producen dicho tipo de efecto de recepción. De esta manera los formalistas rusos abrieron una línea de reflexión sobre el arte que lo entiende como una especial forma de comunicación humana que, mediante procedimientos creativos singulares, tiene la capacidad de desfamiliarizar la relación habitual que establecemos con formas automatizadas del lenguaje y la “realidad” que este produce o permite referenciar.

Términos como automatismo, desfamiliarización y desautomatización de la percepción (*deavtomatizacija vosprijatija*) están relacionados con el “efecto polifacético” que Víctor Shklovski intentó captar con su concepto de *ostranenie*.<sup>76</sup> De ahí

---

<sup>76</sup> Hay un detalle interesante con relación a esta palabra rusa y la manera en que Shklovski la convierte en concepto: «El teórico formalista no sólo nombró y teorizó acerca de este fenómeno sino que además inventó, probablemente por un descuido azaroso, el significante ‘*ostranenie*’, al suprimirle una ‘n’ al término ya existente de *ostrannenie*. Cuando años después, Shklovski advirtió la falta de ortografía, decidió no corregirla dado que el error había dado lugar a un nuevo

que el término ruso suele traducirse, además de como extrañamiento (su significado más literal), también como desautomatización, desfamiliarización, singularización, hacer ajeno o distanciamiento. Nosotros seguiremos la indicación de Pau Sanmartín Ortí, quien desarrolló una investigación doctoral sobre dicho concepto, y nos referiremos al efecto estético teorizado por Shklovski con la categoría de *desautomatización*. Concordamos en que el extrañamiento es un caso particular del efecto más amplio y complejo de la desautomatización, porque la desfamiliarización de los hábitos perceptivos que se han automatizado «es la finalidad última del extrañamiento y no al contrario».<sup>77</sup>

*Literariedad (literaturnost)* es otro de los conceptos capitales de la primera etapa del formalismo ruso, en la que Víctor Shklovski, Roman Jakobson, Lev Iakubinski, Boris Eijenbaum y otros jóvenes investigadores se empeñan en el ambicioso proyecto de crear una “nueva ciencia literaria” con un “objeto de estudio” bien definido, que les permitiera desmarcarse de la filología, la estética filosófica, la sociología, la psicología, entre otras disciplinas afines que estudiaban la literatura. En esta fase inicial los formalistas intentaban establecer las diferencias entre el “lenguaje práctico” y el “lenguaje poético”, como primera necesidad metodológica en función de perfilar el objeto de estudio de la nueva ciencia literaria que estaban creando. La pregunta esencial era: ¿qué es lo que hace que un mensaje verbal determinado sea percibido, sentido, valorado como una obra de arte? Entonces había que estudiar aquello que hace de un texto dado una obra de arte; pero había que estudiarlo científicamente, es decir, con objetividad, con “método”, y no con categorías filosóficas difusas (p. ej. lo bello, lo sublime, el gusto, el placer estético, la contemplación, el estilo, la

---

concepto que, escrito con una sola ‘n’, ya andaba tiempo recorriendo el mundo como un perro con una sola oreja». Pau Sanmartín Ortí. *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 18.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 19.

psicología del autor, el contexto histórico, etc.). Por tanto, lo que se debía de estudiar no era la literatura como un fenómeno general, difuso, abstracto, sino lo que definiría Roman Jakobson con su concepto de *literariedad*: los procedimientos creativos del lenguaje que intencionalmente los escritores manipulan, porque dichos procedimientos que constituyen la “forma literaria”, son los responsables del efecto estético que experimentamos ante la obra. Cuando existe literariedad, eso es, poeticidad, artisticidad, los “materiales” del texto, las palabras y demás componentes lingüísticos se hacen sentir, ganan un protagonismo propio, una autonomía con respecto a la referencia de la realidad extratextual; de esta manera el texto en su conjunto genera ambigüedad y provoca un efecto singular de recepción.

Lev Iakubinski en un artículo del año 1916, titulado *Sobre los sonidos del lenguaje poético*, decía lo siguiente:

Los fenómenos lingüísticos deben clasificarse desde el punto de vista de la finalidad que se propone en cada caso el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación, se tratará del sistema del lenguaje práctico (del pensamiento por el lenguaje), en el que los formantes lingüísticos (los sonidos, los elementos morfológicos, etcétera) carecen de valor propio y son únicamente un medio de comunicación. Pero pueden imaginarse (y existen) otros sistemas lingüísticos, en los que la finalidad práctica retrocede a un segundo plano (aunque sin desaparecer por completo) y los formantes lingüísticos adquieren *un valor propio (samotsennost')*.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> *Apud.* Boris Eijenbaum. La teoría del «método formal», en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (comp. Nara Araújo y Teresa Delgado). Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003, p. 57.

En este fragmento Iakubinski aporta varios elementos de importancia capital para el desarrollo posterior de esta línea de reflexión. Primero, que la intención del emisor de un mensaje predetermina hasta cierto punto una finalidad de la comunicación, la cual produce una función específica del lenguaje, y de acuerdo con esta finalidad-función, es que deben ser clasificados los “fenómenos lingüísticos”, como él les llama. Segundo, que en el “sistema del lenguaje práctico”, donde la finalidad de la comunicación es puramente práctica (es decir, objetiva, directa, instrumental), el lenguaje da la sensación de ser invisible, tal pareciera que “carece de valor propio”, en tanto es utilizado “únicamente” como un “medio de comunicación”. Aquí está aludiendo al proceso de automatización que sufre el lenguaje en la comunicación ordinaria. Tercero, que existen otros sistemas lingüísticos en los que el lenguaje adquiere un “valor propio”, es decir, mayor visibilidad, protagonismo, autonomía referencial, debido a que la finalidad práctica retrocede a un segundo plano. Y aquí se alude entonces al proceso inverso, a saber: el de la *desautomatización* del lenguaje. Iakubinski dice irónicamente que pueden imaginarse esos “sistemas lingüísticos” extraños, al tiempo que confirma su existencia.

El “lenguaje poético” sería para los formalistas ese laboratorio en el cual diseccionar la manera en que en el arte acontece ese fenómeno poco común en que los elementos del lenguaje se desautomatizan, adquiriendo un valor propio. Un efecto que, como ya indicamos, solo se percibe y puede ser conceptualizado cuando se concreta la recepción del mensaje. Aunque hayan autores que consideren que una teoría de la recepción solo puede ser asociada de contrabando con las tesis de los formalistas rusos, tanto el concepto de extrañamiento como el de literariedad no se comprenden sin su esencial vínculo con la dimensión de la recepción artística. Son conceptos relacionales: permiten estudiar a un tiempo la dimensión objetiva (el texto, sus características, su estructura) y la subjetiva (el efecto de recepción, contingente, variable, psicológico) del fenómeno arte.

Víctor Shklovski en su ensayo *El arte como artificio* (1917) – considerado un manifiesto– combate la vieja doctrina expresada en la fórmula “el arte es el pensamiento por imágenes”, defendida en Rusia por los seguidores del filólogo de origen ucraniano Alexander Potebnia. Shklovski deconstruye sin mucha dificultad la tesis de que el pensamiento por imágenes era el vínculo que unía a todas las disciplinas del arte, por lo que “el cambio de imágenes” estaba lejos de constituir la “esencia del desarrollo poético”. La primera tesis contundente que plantea es la siguiente:

El objeto puede ser entonces: 1) creado como prosaico y percibido como poético; 2) creado como poético y percibido como prosaico. Esto indica que el carácter estético de un objeto, el derecho de vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética.<sup>79</sup>

Como se ve, el proceso de la percepción es focalizado como el punto a partir del cual se reconoce a un objeto como artístico y en correspondencia se le comienza a estudiar como resultado de procedimientos creativos particulares. En este novedoso enfoque que introduce Shklovski, la *percepción estética* es marcada con énfasis como la finalidad del acto creativo, aquello que le justifica: una obra de arte es ese tipo de objeto que ha sido creado mediante procedimientos particulares para asegurar que el efecto que causa en el receptor sea estético, un objeto del que tengamos una percepción esencialmente estética. Pero cuando Shklovski dice que un objeto creado como prosaico puede ser percibido como poético, y viceversa, que uno creado como poético puede ser percibido como prosaico, introduce una matriz dialéctica que va a

---

<sup>79</sup> Víctor Shklovski. *El arte como artificio*, en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores, México, 1978, p. 57.



ser esencial para pensar la valoración en el terreno del arte: la percepción es siempre histórica, y es cultural, no un proceso meramente fisiológico, por lo que el carácter estético y artístico de un objeto (*el derecho de vincularlo a la poesía*) no depende solo del objeto, sino de *nuestra manera de percibir* siempre mediada por factores históricos, culturales e idiosincráticos, eso es, contingentes. La consecuencia más trascendental de esta tesis es que la vinculación circunstancial de un objeto (texto) al arte depende más del efecto de percepción-recepción que este provoca sobre un fondo contextual, que la intención original detrás de su creación.<sup>80</sup> Como veremos más adelante, esta tesis resulta clave para comprender muchas de las prácticas artísticas posmodernas.

Otra de las tesis que combate Shklovski es la denominada ley de economía de fuerzas o energías que rige las actividades mentales, como la finalidad de la creación artística. Esta ley, de gran popularidad en la época, había sido utilizada por Potebnia para sostener que el pensamiento por imágenes era mucho más sintético, inmediato, intuitivo y concreto que la abstracción filosófica, por lo que facilitaba una comprensión más fácil (económica) de la realidad. Shklovski cita a Herbert Spencer para exponer la “ley de la economía de las fuerzas creadoras”. Para el filósofo inglés la “economía de la atención” estaba en la base del

---

<sup>80</sup> Yuri Lotman escribiría décadas después: «Así, pues, condición previa imprescindible para resolver la cuestión de qué textos son artísticos y cuáles no, será la existencia en el propio código cultural de la oposición entre estructuras artísticas y no artísticas. En este caso, podemos fácilmente enumerar las posibilidades de funcionamiento de los textos respecto a esta oposición. Estas posibilidades serán, al parecer, cuatro: 1. El escritor crea el texto como obra de arte y el lector la percibe como tal. 2. El escritor no crea el texto como obra de arte, pero el lector la percibe estéticamente (por ejemplo, la actual percepción de textos sacros e históricos de las literaturas antiguas y medievales). 3. El escritor crea un texto artístico, pero el lector es incapaz de identificarlo con ninguno de los tipos de organización que para él agotan el concepto de lo artístico y lo percibe desde el punto de vista de la información no artística. 4. Este caso es banal: el lector percibe el texto no artístico creado por el autor como no artístico». *Estructura del texto artístico*. Ob. cit., p. 346.

uso del lenguaje (conducir el espíritu por la vía más fácil era el fin principal y el único). Para la época se aceptaba como ley general que las fuerzas mentales eran limitadas, por lo que el proceso de percepción tendía a ser lo más simplificado posible, buscando obtener el mayor resultado invirtiendo el menor esfuerzo. Shklovski consiente en que tal vez ese era el caso en el uso cotidiano de la lengua (el llamado “lenguaje práctico”), pero que resultaba una tesis carente de validez cuando se intentaba aplicar al caso específico del “lenguaje poético”: quienes así procedían desconocían la diferencia entre las “leyes de la lengua cotidiana” y las de la “lengua poética”. El otro aspecto medular es que la ley de la economía de fuerzas mentales estaba estrechamente relacionada con los procesos de automatización que se dan tanto en la rutina cotidiana como en el uso “práctico” del lenguaje (economía mental = automatismo).

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. Quienes puedan recordar la sensación que sintieron al tomar por primera vez el lápiz con la mano o hablar por primera vez una lengua extranjera y pueden comparar esta sensación con la que sienten al hacer la misma cosa por enésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. Las leyes de nuestro discurso prosaico con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias se explican por el proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra donde los objetos están remplazados por símbolos. En el discurso cotidiano rápido las palabras no son pronunciadas; no son más que los primeros sonidos del nombre los que aparecen en la conciencia.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Ibidem, p. 59.

Shklovski concluye que la “economía máxima de las fuerzas perceptivas” se obtiene en el proceso de algebrización, en el que la automatización de la conciencia del objeto es completa; este no es visto, sino reconocido por uno solo de sus rasgos: «El objeto pasa junto a nosotros como dentro de un paquete; sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie. Bajo la influencia de una percepción de ese tipo el objeto se debilita, primero como percepción y luego en su reproducción».<sup>82</sup> Acto seguido cita el célebre pasaje del diario de León Tolstoi: «Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no» [...] –y al final de su reflexión concluye el sabio escritor ruso–: «Pero si nadie lo ha visto o si lo ha visto inconscientemente, si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido». Entonces Shklovski remarca aún más la idea: «Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra». Y ya con el escenario montado establece el contraste que haría época:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.*<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Ibidem, p. 59-60.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 60.

Después de un siglo de intensa experimentación artística y producción teórica, esta vieja tesis formalista conserva una vitalidad altamente valiosa en tanto intenta aprehender la especificidad del efecto que causa en el receptor la experiencia del arte. Shklovski continúa argumentando que muchas veces no podemos decir nada de un objeto, aunque lo tengamos delante, porque en realidad no lo vemos; y es en el arte donde ocurre la “liberación del objeto” respecto del automatismo perceptivo. En gran parte del resto de su ensayo se dedica a ejemplificar uno de los procedimientos de los que se valía con frecuencia Tolstoi para lograr un efecto de desautomatización con su literatura. A dicho procedimiento le denomina *singularización*; un método, explica Shklovski, que «consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez [...]».<sup>84</sup> Es decir, todo lo contrario a la simplificación ponderada por la ley de la economía de las fuerzas creativas. Para Shklovski el arte debe “oscurecer la forma”, hacerla difícil, sorprendente, inesperada, para así “aumentar la dificultad y la duración de la percepción”; porque en el arte el acto de percepción no es algo marginal, sino un fin en sí mismo, y debe ser prolongado, complejizado, reinventado cada vez.

Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo. Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración. El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad. La

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 61.

lengua poética satisface estas condiciones. Según Aristóteles, la lengua poética debe tener un carácter extraño, sorprendente. [...] L. Yakubinski ha demostrado en su artículo la ley del oscurecimiento en la fonética de la lengua poética en el caso particular de una repetición de sonidos idénticos. La lengua de la poesía es así una lengua difícil, oscura, llena de obstáculos. En algunos casos, la lengua de la poesía se aproxima a la lengua de la prosa, pero sin contradecir la ley de dificultades.<sup>85</sup>

En un texto posterior titulado *Potebnia* (1919), Shklovski establece que: «El lenguaje poético se distingue del lenguaje prosaico por el hecho de que su construcción se siente. Podemos sentir tanto el aspecto acústico, como el articulatorio o el semántico. Oras veces no se siente la construcción, sino la combinación de las palabras, su disposición».<sup>86</sup> En este aspecto, el del protagonismo y el relieve estético que gana la materialidad del lenguaje cuando existe *literariedad*, coinciden plenamente en sus planteamientos tanto Shklovski como Iakubinski y Jakobson. Y estrechamente relacionado con esta diferenciación entre el lenguaje poético y el lenguaje prosaico, está la diferenciación del

---

<sup>85</sup> Ibidem, pp. 68-69. La mención de Aristóteles es una referencia importante, pues alude a la importancia que este le asigna en la *Poética* al uso de metáforas y términos extravagantes, de uso poco frecuente, para potenciar el efecto poético. «Lector declarado de la *Poética* de Aristóteles, Shklovski se vio influenciado seguramente por otras ideas del filósofo griego, como su descripción de la capacidad metafórica de ‘poner delante de los ojos’, que late tras la defensa shklovskiana de la visión poética frente al reconocimiento pragmático. En cuanto al contexto ruso, más cercano a Shklovski, hay que señalar que la afirmación de que el arte proporciona una visión o percepción intensa de la realidad, era ya moneda más o menos corriente en el pensamiento literario de los años diez y veinte, y podemos encontrarla en los autores más diversos: el rechazo por parte de las vanguardias plásticas de la función representativa del arte, condujo a que el modelo artístico anterior, mimético, realista, basado en el reconocimiento, fuera sustituido por un arte abstracto que pretendía trascender la visión convencional e ilusoria en tres dimensiones». Pau Sanmartín Ortí. Ob. cit., p. 40.

<sup>86</sup> *Apud*. Boris Eijenbaum. Ob. cit., p. 65.

efecto de percepción que ambos producen. Esta sería la tesis esencial: la dinámica de la vida cotidiana y la comunicación ordinaria automatizan nuestra percepción sobre el mundo que nos rodea así como las palabras (y signos en general) que utilizamos para referirnos a él –porque, como diríamos hoy, la percepción de ese mundo es también una función del lenguaje–. Por su parte, el arte se comporta como ese espacio donde el mundo recobra su *ser*, y el lenguaje se hace sentir tan material y vivo como la vida misma. Como se sabe, lo que los formalistas rusos tenían en mente es que esta era una *ley general del arte*.

Roman Jakobson en un texto de 1921 –*Sobre el realismo artístico*– explica con una agilidad argumentativa brillante cómo los procesos de automatización perceptiva ocurren también al interior de los sistemas de representación artísticos; y aplica la misma tesis a la pintura:

¿Acaso podemos preguntarnos sobre el grado de verosimilitud de tal o cual tropo poético? ¿Se puede decir que tal metáfora o metonimia es objetivamente más realista que otra? Aún en pintura el realismo es convencional, o sea figurativo. Los métodos de proyección del espacio de tres dimensiones sobre la superficie, el color, la abstracción, la simplificación del objeto reproducido, la elección de los rasgos representados, todo eso es convencional. Es necesario aprender el lenguaje pictórico convencional para ver el cuadro, de la misma manera que no pueden comprenderse las palabras sin conocer la lengua. El carácter convencional, tradicional de la presentación pictórica determina en gran medida el acto mismo de la percepción visual. A medida que se acumulan las tradiciones, la imagen pictórica se convierte en un ideograma, en una fórmula que vinculamos inmediatamente al objeto siguiendo una asociación por contigüidad. El reconocimiento se produce instantáneamente. El ideograma debe ser deformado. El pintor innovador debe ver en el objeto aquello que ayer no se veía, debe imponer a

la percepción una nueva forma. Se presenta al objeto con un sesgo inhabitual.<sup>87</sup>

Lo mismo que ocurre en la literatura ocurre en la pintura y en el resto de las artes. La representación pictórica es una construcción sígnica que puede llegar a ser tan convencional como cualquier otra; pero es necesario dominar esa convención para poder comprender el cuadro. Por eso la dialéctica de automatización y desautomatización es un proceso doble. Las convenciones de representación generan *habitus* perceptivos, cada tradición, cada teoría pictórica constituye en sí misma una teoría de la percepción visual; entonces ciertos artistas, los innovadores, se rebelan contra la fórmula que se ha automatizado por reiteración y acumulación. Es así como el movimiento creativo de la desautomatización estética produce una nueva teoría de representación que le impone una nueva forma a la percepción, desautomatizando nuestras estructuras de comprensión. Porque Jakobson, como Shklovski, habla de un proceso que toca la realidad, que tiene un impacto cognoscitivo en nuestra relación con la realidad: el artista debe “ver” en el objeto aquello que antes “no se veía”, debe presentarnos el objeto con un “sesgo inhabitual”. De ahí la importancia de estudiar el uso estético del lenguaje, porque la metáfora, la metonimia y demás tropos son los que le permiten al artista hacer sentir al lenguaje como algo vivo y darnos una comprensión inhabitual de la realidad.

Desde el momento en que hacemos un uso habitual de ese nombre para designar el objeto, estamos obligados, por el contrario, a recurrir a la metáfora, a la alusión, a la alegoría, si deseamos obtener una forma expresiva. Los tropos vuelven el objeto más sensible y nos ayudan a verlo. En otras palabras, cuando buscamos la palabra justa que nos permite ver el

---

<sup>87</sup> Roman Jakobson. Sobre el realismo artístico, en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ob. cit., p. 72-73.

objeto, elegimos una palabra que no es habitual, por lo menos en ese contexto, una palabra violada.<sup>88</sup>

En el contexto de la comunicación ordinaria, la irrupción de una “palabra violada” genera un efecto estético. En el contexto de las fórmulas artísticas automatizadas por reiteración y acumulación, los nuevos procedimientos creativos violan la estética instituida y expanden la percepción y la comprensión. Ahora bien, ¿lo anterior se aplica a las problemáticas artísticas planteadas por algunos de los movimientos más radicales de las vanguardias históricas que comienzan a experimentar con procedimientos que se salen del propio marco de la representación pictórica o escultórica? Víctor Shklovski tuvo de joven una corta experiencia como escultor; según su propio testimonio el trabajo con la arcilla húmeda le ayudó a entender el arte correctamente: «El futurismo y la escultura hicieron posible que aprendiera mucho. Por esa época, yo veía el arte como un sistema autónomo».<sup>89</sup> El formalismo ruso nace en estrecha interrelación con el arte vanguardista más radical, como lo indica Pau Sanmartín Ortí en su exhaustiva investigación doctoral:

La historia del formalismo ruso tal y como fue contada desde la perspectiva lingüísticoestructuralista, hacía aparecer en ocasiones la nueva concepción de la ‘forma’ reivindicada por los teóricos rusos como deudora de las ideas lingüísticas de Baudouin de Courtenay, próximas a Saussure. Pero tal y como lo relatan los propios protagonistas de la historia (cf. Jakobson, 1984), las primeras ideas formalistas nacieron del intento de teorizar sobre las nuevas manifestaciones artísticas, tanto literarias como pictóricas y musicales. [...]

La noción de la forma artística autosuficiente era una traslación al terreno literario del ideal cubista sobre la

---

<sup>88</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>89</sup> Víctor Shklovski. *Tercera fábrica*, 1926. *Apud.* Pau Sanmartín Ortí. Ob. cit., p. 43.



capacidad expresiva del material artístico, al margen de su vinculación con la semántica convencional. Al igual que Malévich había hablado del ‘cuerpo en sí’, los poetas futuristas aludían a su trabajo poético con la fórmula de la palabra en sí’ (*samovitoie slovo*). Kruchènij reconocía en “Las nuevas vías de la palabra” (1913) que la pintura moderna había descubierto antes que la literatura el potencial expresivo del material.<sup>90</sup>

Como expone este investigador, hay evidencias suficientes de la influencia que las artes visuales tuvieron en los formalistas, aunque estos hayan planteado sus principales tesis en el campo de la literatura. Pero una cosa es la pintura vanguardista, con su potenciación de la capacidad expresiva de la propia materia pictórica, la deconstrucción de la perspectiva central, la eliminación total de la iconicidad en la abstracción, y otra los procedimientos anti-representacionales como el *ready-made* y las acciones conceptuales. ¿Se deja comprender *Urinario* bajo la *ley general del arte* propuesta por los formalistas rusos?<sup>91</sup> Llegados a este punto podemos intentar responder algunas de las interrogantes que quedaron pendientes en el capítulo anterior: ¿en qué sentido es un *ready-made* un objeto artístico?, ¿cuál es la especificidad que comparten las propuestas generadas por esa nueva lógica de creación basada en la *selección*, con el resto de los casos de arte que sí cumplen con las *invariantes estéticas* definidas por Estefan Morawski? Desde la perspectiva abierta por el formalismo ruso habría que orientar el análisis en la siguiente dirección: ¿fue la provocación de Duchamp capaz de causar en el público del arte –y de seguirlo haciendo<sup>92</sup>– un efecto de

---

<sup>90</sup> Pau Sanmartín Ortí. Ob. cit., pp. 44-45.

<sup>91</sup> Shklovski escribió su ensayo *El arte como artificio* en 1917, el mismo año en que Marcel Duchamp enviaba la *Fuente*, con la firma de Mr. Mutt, al salón de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York.

<sup>92</sup> Aún recuerdo la indignación incomprensible que sentí, siendo estudiante de Historia del Arte, el día en que recibí la lección concerniente al movimiento

desautomatización en relación con algo? Si así fuera, ¿cuál es ese *algo* objeto de desautomatización?

De acuerdo con la interpretación más extendida, consistente en que el artista al firmar un objeto ordinario e introducirlo en un espacio de arte, logra resemantizarle y por esta vía dotarlo de estatus de obra de arte, el objeto de desautomatización del gesto de Duchamp sería el propio utensilio-urinario, que al ser sacado de su espacio natural de funcionalidad (el baño público, donde permanece alienado, no visto realmente por sus usuarios) y ser introducido en el mundo del arte, este recobra entonces ante la mirada atónita del público su *ser* como utensilio. Pero ¿habrá estado tan interesado Duchamp en que los urinarios recobrasen su “ser-utensilio” –para decirlo como Heidegger–?

Como ya argumenté en el capítulo anterior, en el procedimiento del *ready-made* los objetos ordinarios que utiliza el artista son puro pretexto, debido a que la verdadera obra es el gesto mismo, y el efecto que este provoca en el receptor. El comportamiento subversivo de Duchamp, como el del resto de los dadaístas, estaba orientado a aniquilar el concepto hegemónico de arte inherente al estatus de autonomía de la institución arte constituida en el seno de la sociedad burguesa clásica. En este sentido, el objeto de desautomatización de *Urinario* en tanto gesto conceptual, como el del resto de los *ready-mades* y demás acciones de los dadaístas, es la *institución arte*<sup>93</sup> misma; pues como hubo de señalar Peter Bürger, la crítica del Dadaísmo se debe entender como *autocrítica* y no como *crítica inmanente*, por la razón de que

---

dadaísta y la profesora explicó con naturalidad el procedimiento del *ready-made*. Me pareció de inmediato una broma de mal gusto y un insulto a la creación artística. Tiempo después, desempeñando yo el rol de profesor, he podido estudiar el efecto de recepción que causa en los estudiantes la herejía duchampiana.

<sup>93</sup> Peter Bürger se refiere con el concepto de *institución arte* «tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras». Peter Bürger. Ob. cit., p 62.

ya no son los sistemas de representación pictóricos y escultóricos de la tradición maestra occidental lo que se intenta subvertir, sino que es la propia institución arte la que se constituye en objeto de la crítica. Si lo que se pone en entredicho es el propio funcionamiento del contexto institucional, el “marco” en que ocurre la producción, distribución, exhibición y recepción de acuerdo con las ideas, los consensos tácitos que sobre el arte dominan en una época dada, entonces el efecto de desautomatización en la dimensión subjetiva de la recepción se constituye en *shock*, eso es, parálisis de la comprensión, supresión drástica de la ficción imaginaria dentro de la cual operan las certezas culturales y los *habitus* de percepción.

No es gratuito que el gesto duchampiano sea considerado como la metáfora por excelencia de todos los desbordamientos de los límites preestablecidos de lo artístico y la expansión de la creación fuera de invariantes normativas. Boris Groys hasta ha llegado a decir que Marcel Duchamp inaugura una especie de “cristiandad” en el mundo del arte. Para ello se vale de la distinción establecida por Sören Kierkegaard entre lo “nuevo” y lo “diferente”. Lo que es verdaderamente nuevo posee un tipo de diferencia con lo previamente conocido que es especial: no podemos reconocer dicha diferencia porque lo nuevo carece de relación con lo ya conocido; entonces se trata de “una diferencia sin diferencia”, o “una diferencia más allá de la diferencia”. Jesucristo es tomado por Kierkegaard para ilustrar ese tipo especial de diferencia que produce lo nuevo: como Cristo tenía la apariencia de cualquier ser humano corriente de su época, no existía la “diferencia” que les permitiera a sus contemporáneos reconocerlo como el “nuevo” Mesías. La Cristiandad está basada en la imposibilidad de reconocer a Cristo como diferente, eso es, reconocerlo como Dios –según Kierkegaard–; lo que significa que Cristo es “realmente nuevo”, diferente “más allá” de la diferencia. Reproduzco a continuación la peculiar interpretación de Groys, la cual considero en extremo ingeniosa y una de las más originales que he podido leer sobre el procedimiento del *ready-made*.

En consecuencia, para Kierkegaard el único medio para un posible surgimiento de lo nuevo es lo ordinario, “no diferente”, idéntico –no el Otro, sino el Mismo. Además, entonces surge la cuestión de cómo tratar esta diferencia más allá de la diferencia. ¿Cómo puede manifestarse lo nuevo?

Ahora, si miramos más de cerca la figura de Jesucristo tal y como la describe Kierkegaard, sorprende que sea bastante similar a lo que actualmente llamamos *readymades*. Para Kierkegaard, la diferencia entre Dios y el hombre no puede establecerse objetivamente o ser descrita en términos visuales. Ponemos la figura de Cristo en el contexto de lo divino sin reconocerla como divina –y eso es nuevo. Pero podemos decir lo mismo de los *readymades* de Duchamp. En este caso también tratamos con la diferencia más allá de la diferencia –ahora entendida como diferencia entre las obras de arte y aquello ordinario y profano. De acuerdo con esto podemos decir que el *Urinario* de Duchamp es un tipo de Cristo entre las cosas, y el arte de los *readymades* un tipo de Cristiandad en el arte. La Cristiandad coge la figura de un ser humano y lo pone, tal cual, en el contexto de la religión, el panteón de los dioses tradicionales. El museo –un espacio de arte o todo el sistema del arte– también funciona como un lugar en el que la diferencia más allá de la diferencia, entre la obra de arte y la cosa simple, puede ser producida o representada.<sup>94</sup>

Sin duda, se trata de una interpretación extremadamente creativa, aunque basada en una lógica impecable. Pero lo que me interesa remarcar aquí no es el contenido de la interpretación en sí, sino lo que esta nos permite comprobar. Si la irrupción del procedimiento del *ready-made* ha generado con el tiempo un

---

<sup>94</sup> Boris Groys. Sobre lo nuevo, en *Artnodes*, no. 2, 2002, p. 5. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i2.680>

sinnúmero de interpretaciones –hasta contar con elaboraciones teóricas tan sofisticadas como la de Boris Groys–, es porque el *shock* de comprensión que produjo en un inicio ha posibilitado a posteriori una apertura de procesos cognitivos sobre el arte y el sistema institucional en el que esta actividad humana se desarrolla. Viéndolo como Víctor Shklovski, el *derecho* de vincular *Urinario* al mundo del arte es *resultado* de nuestra manera de *interpretar* la acción duchampiana. El objeto fue creado como “prosaico”, pero por el tipo de gesto conceptual en el que se le involucró terminó siendo reconocido y validado como un “caso de arte”. Quizás muchas esculturas creadas en el mismo año 1917 según los cánones estéticos establecidos (creadas como objetos estéticos), terminaron siendo percibidas como ordinarias, mediocres, y hoy estén lejos de ser estimadas por poseer un valor artístico.

Una crítica habitual que se le suele hacer al formalismo ruso es que, al teorizar sobre los procedimientos artísticos vanguardistas, no solo literarios sino también visuales, musicales y más tarde el cine, aislaron un efecto de recepción propio del arte de vanguardia como el extrañamiento, la desautomatización desfamiliarizadora y en su máxima expresión el shock estético, y lo erigieron como ley general del arte. Sin embargo, sería bien extensa la lista de pensadores, críticos y artistas que, desde Aristóteles, se han referido a ese tipo de experiencia estético-cognoscitiva que es característica de la comunicación artística. El mérito de los formalistas rusos consiste en que supieron captar la relevancia de ese fenómeno peculiar intrínseco al arte, lo situaron en el centro de su teorización y Shklovski introduce un concepto bisagra (*ostranenie*) que permite el desarrollo posterior de una línea de conceptualización sobre la especificidad semiótica del arte que no margina la dimensión de la recepción (como se analizará en los apartados siguientes).

Si buscamos un paralelo conceptual con la tradición esencialista de la estética filosófica, resulta hasta cierto punto sorprendente como un pensador como Martin Heidegger en su

influyente ensayo *El origen de la obra de arte* (1936), elabora una tesis en la que no es descabellado reconocer ciertos puntos en común con la visión de Víctor Shklovski. El filósofo alemán, empeñado en la búsqueda de la esencia del arte, afirma que en la obra se desvela a su manera el “ser” de lo “ente”. El caso que le sirve a Heidegger para ejemplificar su tesis, es, como se sabe, no un procedimiento vanguardista extremo (que los tenía de sobra a su disposición a la altura de 1935-36), sino una pintura que, aunque modernista (posimpresionista), se mantiene dentro de la tradición figurativa y posee un referente identificable: dos zapatos –para no aventurarnos a decir “un par”–.

Sugiere Heidegger que el utensilio “par de botas” en el ambiente natural de su uso, cuando son calzadas por el campesino o cuando reposan en silencio en un rincón de la choza, son un ente alienado: se les reconoce como utensilio, pero su “ser-utensilio” permanece oculto. Como lo diría Shklovski, las botas campesinas están ahí pero ya no las vemos, la percepción que tenemos de ellas se ha automatizado con el uso y la costumbre. Por el contrario, cuando asistimos a la representación pictórica de las botas, ocurre que logramos tener una visión del “ser” del ente “par de botas campesinas”. Según Heidegger: «El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser».<sup>95</sup>

Sin duda, ese desocultamiento del “ser” del “ente” producido por la obra de arte del que habla Heidegger (con el lenguaje característico de la fenomenología ontológica), es una tesis muy semejante, en su formulación esencial, a la temprana certeza de Shklovski acerca de que, *para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte*. Heidegger fue capaz de escribir un hermoso párrafo que ha

---

<sup>95</sup> Martin Heidegger. *El origen de la obra de arte*, en *Caminos del bosque*. Alianza, Madrid, 1996.

llegado a ser célebre, en el que traduce en palabras toda su vivencia desfamiliarizadora ante el cuadro de Van Gogh:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.<sup>96</sup>

Sin embargo, acto seguido se apresura a acotar lo siguiente: «Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras».<sup>97</sup> Resta Heidegger toda importancia a la dimensión subjetiva que se verifica en la recepción, fundamental para la productividad del diálogo que se establece entre obra y receptor. En esas líneas subyace el inmanentismo de la estética filosófica tradicional: el mundo en el

---

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Ibidem.

que adquiere su “ser” el par de botas de labranza es una realidad que solo existe en el interior de la obra, a la cual se asoma el receptor para después describirla, pasivamente. Heidegger niega la participación de su propio “quehacer subjetivo” en la formulación del sentido que le ha sido extraído a la obra. Como si la obra fuera capaz de hablar por sí misma, y no lo hiciera a través de las palabras y la intención interpretativa del propio Heidegger, que la interroga por demás en función de una demostración filosófica.

Meyer Schapiro, en su ensayo *La naturaleza muerta como objeto personal*, desarrolla la tesis de que Heidegger erró al identificar de manera ligera los zapatos del cuadro de Van Gogh como si se tratara de botas de campesinos, de labranza, pertenecientes a una campesina, etc. Según el análisis historiográfico de Schapiro se trata de los propios zapatos del pintor, calzado de ciudad, por demás. Y Derrida a su vez, entre otras cosas, le reprocha al historiador del arte: «El recurso al “célebre cuadro” se justifica en primer lugar a través de una pregunta por el ser-producto y no por la obra de arte. Es como al pasar, y retrospectivamente, que parece hablar de la obra en cuanto tal. En el punto en que Heidegger propone volverse hacia el cuadro, *no* se interesa entonces por la obra sino por el ser-producto del cual los zapatos –*cualesquiera sean*– proveen el ejemplo».<sup>98</sup>

Entonces, estando en disputa la identidad de los zapatos pintados por Van Gogh, ¿debemos tildar como falsa toda la evocación hermenéutica del “mundo de la campesina” y de la “callada llamada de la tierra” formulada por Martin Heidegger a partir de la experiencia estética que le provocó la pintura? La sugerente interpretación heideggeriana produce una expansión connotativa de los elementos denotados en la pintura. Las marcas matéricas creadas con recursos pictóricos con que Van Gogh singulariza sus zapatos (“la oscura boca del gastado interior”, “en

---

<sup>98</sup> Jacques Derrida. *Restituciones de la verdad en pintura*, en *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 313.



el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo” –escribe Heidegger–) le permiten al filósofo leerlos como metonimia de un contexto existencial que reconstruye por contigüidad (“a través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte”). Esa evocación es fruto de la imaginación de Heidegger, la obra solo ha sido el dispositivo que ha disparado un proceso cognitivo. La supuesta equivocación sobre el uso y pertenencia del tipo de zapatos pintados por el artista más bien lo que viene a ratificarnos es que ha sido el “quehacer subjetivo” (negado por el propio Heidegger) el que en el proceso de comprensión de la obra produce conocimiento sobre el *ser* del utensilio zapato y el mundo imaginario en el que el objeto puede ser restituido a salvo de la automatización. Analizando así las cosas, resulta poco relevante si los zapatos eran o no de tipo campesino; cualesquiera que hayan sido, proveyeron el ejemplo, como indica Derrida.

Aunque en *El origen de la obra de arte* el pensador alemán se esfuerza por corregir la forma errada en que la estética filosófica tradicional había intentado pensar la esencia del arte, no parece considerar que ese desocultamiento del ser del ente que verifica en la obra es un efecto que *acontece* en el proceso de recepción que lleva a cabo un sujeto concreto. El hecho de formular que el cometido esencial de la obra de arte es posibilitar esa “apertura por la que atisba la verdad”, implica tener que reconocer que dicho fenómeno solo se hace efectivo y presente en el momento de la recepción. Esto ya lo tuvieron claro los formalistas rusos, que utilizando el término *percepción*, pero sin el lastre fisiológico, lo consideraron un momento esencial del proceso artístico; pues, dirían, el arte no existe fuera de la percepción estética.<sup>99</sup>

Ahora analicemos un ejemplo de obra posmoderna que también trata sobre un par de zapatos, pero que nos sitúa en la era

---

<sup>99</sup> Cfr. Boris Eijenbaum. Ob. cit., p. 63.

de los objetos ordinarios dentro del mundo del arte que inaugura el procedimiento del *ready-made*. *El alma mía* (2014), del artista cubano Álvaro J. Brunet Fernández, es algo así como un *ready-made* estetizado, convertido en imagen mediante el recurso fotográfico. El objeto ordinario seleccionado por el artista es un par de botas militares desgastadas por el uso; y en su representación fotográfica se les ha añadido unos cordones de un color rosado estridente. Ante dicha imagen fotográfica es posible recordar la comparación que estableció Fredric Jameson entre los *Zapatos campesinos* de Van Gogh y los *Zapatos de polvo de diamante* de Andy Warhol. Pero aun cuando exista un linaje de obras célebres que tienen como motivo de representación zapatos, la interpretación de la foto de Álvaro Brunet nos exige poner en primer plano una pregunta ineludible: ¿por qué la imagen de un par de botas militares, con la suela aún embadurnada de polvo y la piel gastada, erosionada, cuarteada por el uso, y por demás con unos pintorescos cordones de un rosado fosforescente, puede ser percibida y valorada por nosotros como un texto visual de carácter artístico?

Antes de responder esta pregunta, detengámonos en la argumentación de Jameson acerca de lo que propuso como diferencias significativas entre el auge del modernismo estético (ej. *Zapatos campesinos*), y la nueva sensibilidad artística posmoderna (ej. *Zapatos de polvo de diamante*), atendiendo sobre todo al tipo de lectura hermenéutica que ambos ejemplos permiten. En el primer caso, sostiene Jameson que el cuadro de Van Gogh suscita una lectura que debe realizarse en dos niveles. Primero, es necesario reconstruir mentalmente el horizonte de sentido en el que surge la obra, rescatar del olvido la pregunta originaria para la que la obra intenta ser una respuesta. Para Jameson ese horizonte originario ya desvanecido es «el mundo de los objetos de la miseria agrícola, de la espantosa pobreza rural y del rudimentario mundo del bestial trabajo campesino, un mundo reducido a sus aspectos más brutales y amenazados, a su estado

más primitivo y marginalizado».<sup>100</sup> La otra operación hermenéutica consiste en preguntarse por el sentido de la estrategia estética que el artista materializa en la obra, de cara a dicho contexto de la creación. Entonces en este segundo nivel de lectura es que cristaliza la interpretación global del cuadro. Tanto su propia interpretación como la realizada por Martin Heidegger, aunque diferentes, considera Jameson que «pueden describirse como hermenéuticas, en el sentido de que la obra en su forma inerte, de objeto, es tomada como clave o síntoma de una realidad más vasta que la reemplaza como su verdad última».<sup>101</sup>

En el caso de los *Zapatos de polvo de diamante*, los calzados representados opina Jameson que se encuentran tan desconectados de un mundo de vida exterior a la propia representación, que «no hay manera de completar en Warhol el gesto hermenéutico, y de volver a proporcionarles a tales fragmentos el más vasto contexto visual del salón de baile o de la fiesta, el mundo de la moda extravagante o de las revistas de belleza».<sup>102</sup> De ahí que concluya Jameson que la más evidente diferencia entre ambas obras, y por consiguiente entre el modernismo y el posmodernismo estéticos, «es el surgimiento de un nuevo tipo de bidimensionalidad o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal (...)», que se presenta como «la característica formal suprema de todo el posmodernismo».<sup>103</sup>

Sin embargo, esa “falta de profundidad” no le impide a Jameson seguir formulando preguntas alrededor de la obra de Warhol, interrogantes que al fin y al cabo terminan abriendo rutas interpretativas que le permiten al autor articular una serie de ideas que después puede exponer como síntomas o características constitutivas de esa nueva dominante cultural e histórica que le

---

<sup>100</sup> Fredric Jameson. El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío, en *Ensayos sobre el postmodernismo*. Ob. cit., p. 24.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>103</sup> *Idem*.

interesa conceptualizar (la posmodernidad). ¿Y no es esa también un tipo de lectura hermenéutica que toma a la obra en su forma de *objeto inerte* como “clave o síntoma de una realidad más vasta que la reemplaza como su verdad última”?

Tendremos que volver a esta cuestión, porque ahora nos corresponde analizar los zapatos del presente. Por supuesto, el nuestro es un momento en el que se ha desvanecido toda oposición rígida entre modernismo y posmodernismo; por tanto, la más esencial diferencia que podemos argüir ahora con respecto a periodos anteriores como el del ocaso de la estética modernista y el del auge de la posmodernista, consiste en la institucionalización, a nivel global, de la puesta en crisis de toda normatividad en el campo de la creación. Después que la praxis artística se emancipó de todos los preceptos normativos que imponían límites a la creación, la labor de la interpretación y la valoración ya no puede servirse de un conjunto preestablecido de axiomas verificables en la hechura, más bien depende de la creatividad y la capacidad intelectual de los receptores para juzgar lo que tienen delante como una propuesta discursiva con la capacidad, o no, de involucrarnos en mayor o menor medida en una experiencia comunicativa desfamiliarizadora, tanto estética (percepción sensorial) como cognoscitiva (interpretación racional).

Así es que quedamos ya frente a las botas militares de cordones rosados, interrogando a la conversión en signo que nos da la representación fotográfica del par de objetos ordinarios. Álvaro hace posar a las botas ante su lente cual dos modelos, las maquilla con la luz, les da relieve, volumen, cierra el plano sobre ellas engrandeciendo su presencia que se hace monumental ante nuestra vista. Las botas resplandecen sobre un fondo negro, solitarias, desconectadas del mundo exterior; y es que el “mundo” de la obra se encuentra latente en esos síntomas de vejez que el tiempo y el uso ha grabado en el cuero áspero, en las gruesas suelas que aún conservan algún vestigio del polvo del camino. Se trata entonces de un calzado con historia, y a pesar de que el artista estetiza su representación fotográfica, ha cuidado o más

bien potenciado que las huellas que el andar ha dejado en esas superficies sean percibidas en toda su facticidad.



Álvaro José Brunet Fernández. *El alma mía*, 2014.

En este punto ya estamos abocados a inferir una posible historia de vida para ese par de botas; más aún cuando se trata de una imagen fotográfica, que no es en principio una representación imaginaria del artista (como pudiera ser el caso de los *Zapatos campesinos* de Van Gogh), sino un signo indexical, a saber: la huella dejada por la luz que proyecta la superficie del objeto (el referente) en la superficie del negativo (o dispositivo electrónico). De manera que tenemos la total certeza de que estamos ante un enunciado icónico cuyo referente es real (no imaginario). Por otra parte, al tratarse de una obra del presente, cuyo creador es nuestro coetáneo, no resulta difícil imaginar ese mundo de vida en el que la obra puede ser reintegrada, esa “realidad más vasta” a que ella nos remite. En esta primera operación hermenéutica resulta fundamental el título que da el artista: *El alma mía*. Una evidente connotación emocional proyecta esta frase sobre la imagen, y en una primera interpretación es difícil obviar el valor sentimental que pueden tener esas viejas botas para el creador. Ese tipo de botas son las usadas por el ejército cubano, así que podemos aventurar la hipótesis de que Álvaro las adquirió en su juventud, cumpliendo el Servicio Militar Obligatorio (SMO), y que después, como un trofeo obtenido en dicha experiencia militar, las conservó, o simplemente las siguió usando. Es de suponer que las siguió usando, de ello

habla la evidencia del deterioro. Después de hacer estas sencillas inferencias, no sería arbitrario concluir que buena parte de la juventud del artista pudo haber estado estrechamente unida a esas "colosos". Si es así, deben ser parte de su alma, sin dudas.

Ahora bien, hasta aquí solo he intentado bosquejar una hipótesis acerca del mundo de vida al que nos remite la obra. Pero aún es necesario preguntarnos por la intencionalidad de la representación, para completar así el gesto hermenéutico. Después de recorrido este camino interpretativo, solo falta interrogar a la paradoja que introduce el par de cordones de un color rosado fluorescente. Cambiar el color de los cordones es una operación retórica que aporta buena dosis de ambigüedad al texto visual, en tanto produce una divergencia notable entre el referente y su imagen fotográfica, subvirtiéndolo así nuestras expectativas de percepción. Las botas militares no suelen llevar cordones rosados, sino negros. ¿Cómo interpretar entonces este gesto desautomatizador? Aquí las opciones de interpretación pueden ser disímiles, y cada lector de seguro ya se encuentra cavilando la suya. El rosado feminiza a las botas, que por metonimia son calzados que nos remiten al universo de lo militar, por lo que de contigüidad en contigüidad el rosado brillante termina connotándose como un ente destabilizador del imaginario masculino, falocéntrico, autoritario, recio, etc., con que está acentuado culturalmente el mundo del poder militar; de manera que el blanco último de la subversión estética podría serlo el tosco e impersonal diseño del ajuar militar.

Una metáfora más sutil aflora si implementamos una lectura de tipo derridiana: las botas no serían un par heterosexual; al estar homogenizadas y feminizadas por el rosado serían una pareja homosexual, con lo cual la subversión metafórica del orden militar es más radical. En un enfoque fenomenológico tendríamos que remitirnos inevitablemente a Heidegger: cuando escrutamos la apariencia que ha quedado fijada en la representación fotográfica, podemos concientizar de golpe el "ser" de lo "ente", algo así como la esencia ontológica del artefacto. También

podemos decir con Shklovski que las botas se desautomatizan ante nuestra vista, dejan de ser un objeto alienado, ordinario, intrascendente, porque al comenzar a existir como signo en el espacio virtual del lenguaje, se cargan con la función cultural de interpelar a nuestro intelecto. A partir de ahora son patrimonio visual de una cultura, y su contenido de verdad debe ser develado en un proceso de interpretación. A Álvaro no se le hubiera podido ocurrir una mejor manera de rendir tributo a sus viejas botas colosos.

Lo que podemos concluir, confrontando ahora nuestro análisis de la foto posmoderna (a la cual le otorgo sin duda el estatus de artística) con la lectura comparada que hace Jameson sobre unos “zapatos modernos” y otros “posmodernos”, es que toda comprensión hermenéutica siempre proyectará la obra hacia un horizonte que es histórico, tratando de establecer una conciliación entre la intencionalidad del texto artístico y aquello que preocupa e interesa en términos emotivos y cognoscitivos al receptor. Esto se verifica en la interpretación que tanto Heidegger como Jameson hacen de la obra de Van Gogh, y seguramente en nuestro propio análisis de la obra de Álvaro José Brunet.

Por tanto, no tiene caso hablar de una modalidad de lectura hermenéutica “en profundidad” que correspondería a un tipo de textos, a diferencia de otra lógica discursiva que pondera la superficie o materialidad del significante y que por ende no permite una lectura “en profundidad”. La correlación entre dos pares binarios tales como profundidad/superficie y significado/significante, en la que el significado se asocia al eje de la profundidad y el significante al de la superficie, no es sino otra de las tantas ilusiones metafísica. Como he intentado ilustrar, cuando una propuesta artística nos interpela con efectos que van del extrañamiento a la desautomatización desfamiliarizadora y el shock, la interpretación debe responder produciendo una expansión connotativa de la obra, y no hay manera de hacerlo como no sea mediante el involucramiento sensorial, emotivo e

intelectual del receptor en ese reto de comunicación con palabras, imágenes y gestos violadores de lo instituido, que plantea el arte.

A todo lo largo del siglo XX es posible hilvanar ciertos afluentes que parecen retomar, ya sea explícita o veladamente, esta perspectiva de reflexión sobre la especificidad del fenómeno arte, que tiene un pilar importante en la brecha abierta por la ciencia literaria de los formalistas rusos. Coincido con Pau Sanmartín Ortí en que la conceptualización del efecto estético de la desautomatización posee una complejidad que le hace ser operativa «no solo dentro de los límites de una teoría literaria, sino también de una teoría estética, una teoría de la percepción y una teoría de la cognición».<sup>104</sup> Con la dialéctica implícita en el doble movimiento de la desautomatización, que se replica a su vez en varios niveles tanto en las dinámicas de creación como en la dimensión de la recepción, tenemos una ley general del arte que permite trazar un puente entre el conjunto de obras que cumplen con las *invariantes estéticas* de Morawski, y los nuevos procedimientos creativos inaugurados por los dadaístas, retomados y utilizados con fines artísticos por la llamada revolución posmoderna a partir de la década del sesenta del siglo XX.

En 1965 escribía Roman Jakobson para la antología preparada por Todorov:

[...] en realidad el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significante y el significado, así como entre el signo y el concepto.

Evidentemente, el desarrollo internacional del análisis estructural en lingüística y en las otras ciencias sociales en el curso de la época siguiente, aportó numerosas correcciones a las hipótesis preliminares, nuevas respuestas a los problemas anteriores y planteó numerosos problemas imprevistos. Debe reconocerse sin embargo la contribución sustancial de los pioneros rusos de los años 1910-1920 en el dominio de la poética, al progreso del pensamiento científico en lo que

---

<sup>104</sup> Pau Sanmartín Ortí. Ob. cit., p. 89.



concierna a la lengua en la diversidad de sus funciones. Estas ideas vivificadoras se difundieron mundialmente, sobre todo por intermedio del grupo ruso-checo formado en Praga en 1926, a imagen del Círculo moscovita.<sup>105</sup>

## 2. La función estética del lenguaje

Para Jan Mukařovský, fundador del Círculo Lingüístico de Praga (1926-1948), y uno de los más eminentes precursores del estructuralismo moderno, la semiótica del arte y la teoría de la recepción, la misión fundamental del arte debía ser la de «orientar y renovar sin cesar la relación entre el hombre y la realidad en cuanto objeto de la acción humana».<sup>106</sup> Con esas palabras concluía su magistral ensayo *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* (1936).

Esta conclusión acerca de la misión más propia del arte revela, sin duda, los orígenes del linaje teórico de Mukařovský. Si sustituimos el término *renovar* por *desautomatizar*, para decir que la principal misión del arte es la de orientar y desautomatizar sin cesar la relación entre el hombre y la realidad..., se hace evidente la influencia que tuvo el formalismo ruso como punto de partida para la formulación epistemológica de su estructuralismo funcional, así como de una estética capaz de articular los hallazgos de la lingüística, la fenomenología, la semiótica, la antropología y la sociología del arte de la primera mitad del siglo XX.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Roman Jakobson. Hacia una ciencia del arte poético, en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ob. cit., p. 8.

<sup>106</sup> Jan Mukařovský. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, en *Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (sel., intr., y trad. Emil Volek y Jarmila Jandová). Plaza & Janés Editores, Colombia, 2000, p. 201.

<sup>107</sup> La Escuela de Praga es considerada como un eslabón clave entre el formalismo ruso y el estructuralismo francés. Sin embargo, esta definición de “eslabón” (a veces ignorado e invisibilizado de forma intencional por las escuelas de la Europa Occidental) parece asignarle al estructuralismo checo un lugar intermedio, como de transición, hacia el “gran paradigma” del

Roman Jakobson, fundador del Círculo de Moscú en 1915, fue también fundador del Círculo Lingüístico de Praga en el año 1926. En este grupo de estudiosos ruso-checos se continuaron debatiendo y profundizando muchas de las problemáticas teóricas formuladas por los formalistas rusos. En 1934 Jakobson publica *¿Qué es la poesía?*, y en 1935 *La dominante*, un artículo que resumía los puntos esenciales de varias conferencias sobre los estudios lingüísticos y literarios de orientación formalista. En el primero de estos artículos resultado de la renovación de las tesis formalistas en el nuevo contexto de Praga, Jakobson da una definición más elaborada del proceso de la desautomatización, y del por qué experimentamos a un determinado texto, como poético. Se mantiene como tesis importante que la palabra, en arte, es experimentada no como simple instrumento de representación, sino como una materialidad viva, como palabra en sí. ¿Por qué es esto necesario? –se preguntaba Jakobson–. Entonces se sale de la relación signifiante/significado para situarse en la relación signo/objeto. El proceso de automatización produce una identificación inmediata entre el signo y el objeto, ambos se confunden (A es A1); mientras que la desautomatización desata esa relación inmediata entre signo y objeto, y hace posible la conciencia de la ausencia de esa identidad: A no es A1. Y concluía Jakobson:

[...] esta antinomia es inevitable, pues sin contradicción no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo se vuelve automática, el curso

---

estructuralismo francés de los años sesenta y setenta; cuando en realidad, el estructuralismo francés significó, en muchos aspectos, una vuelta a los postulados más ortodoxos de los formalistas rusos, los cuales habían sido criticados, y superados ya, desde dentro, por los estudiosos de la Escuela de Praga. Jan Mukařovský desarrolla sus propias consideraciones sobre los principios teóricos de Vítor Shklovski en el texto *En torno a la traducción checa de "Teoría de la prosa" de Shklovski*, en *Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Ob. cit.

de los acontecimientos se interrumpe, la conciencia de la realidad muere. [...] La poesía nos protege del automatismo, del embotamiento que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la rebeldía y de la reconciliación, de la fe y de la negación.<sup>108</sup>

En *La dominante* Jakobson profundiza en la problemática de las funciones del lenguaje y el tipo de comunicación que estas determinan, un enfoque que será medular en su teoría poética hasta cristalizar en *Lingüística y poética* (1958), su gran clásico que le valió fama mundial. En aquel artículo fruto de su trabajo como conferenciante en Checoslovaquia, ya queda planteada la tesis de que en un texto poético la función estética del lenguaje es dominante, estableciendo una jerarquía sobre las demás funciones, que no desaparecen, sino que coexisten en estado de subordinación, lo cual tiene un impacto concreto en la comunicación.

En esta línea de desarrollo teórico resulta medular un texto de Jan Mukařovský fechado en 1936, *La denominación poética y la función estética del lenguaje*. Mukařovský, en la misma perspectiva de Jakobson, expone el modelo comunicacional desarrollado por el vienés Karl Bühler, y agrega una cuarta función del lenguaje a las tres funciones básicas que habían sido definidas por este lingüista, y con ello da un paso importante en la definición de un rasgo esencial y específico de lo artístico. El esquema de Bühler contemplaba la función representativa (referencial), la expresiva y la apelativa. Estas tres funciones se derivan de la relación característica que establece el lenguaje con cada una de las tres instancias, que hasta ese momento eran consideradas como las imprescindibles en el acto de la comunicación: el contexto o referente al que se refiere la enunciación lingüística, el sujeto emisor y el sujeto receptor, respectivamente. Mukařovský se

---

<sup>108</sup> Roman Jakobson. *¿Qué es la poesía?*, 1934. *Apud.* Tzvetan Todorov. *Crítica de la crítica*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1991, p. 28.

declara partidario del modelo de Bühler mientras se trate del acto de la comunicación “práctica”. Ahora, cuando se trata de la enunciación poética,<sup>109</sup> considera que, aunque las tres funciones básicas puedan estar presentes, el lugar protagónico (dominante) lo ocupa una cuarta función del lenguaje no contemplada por Bühler: *la estética*. Así lo precisa Mukařovský:

Esta función está en contraposición a todas las demás, por cuanto enfoca la atención sobre la construcción misma del signo lingüístico, mientras que las tres funciones mencionadas están dirigidas a instancias extralingüísticas y a objetivos que trascienden el signo lingüístico. Por medio de las primeras tres funciones, el empleo del lenguaje adquiere implicaciones prácticas; la cuarta función saca el lenguaje de una conexión directa con la vida práctica. Esta función se llama función estética, y con relación a ella, todas las demás se pueden llamar globalmente funciones prácticas. La concentración de la función estética sobre el signo mismo es consecuencia directa de la autonomía que es propia de los fenómenos estéticos.<sup>110</sup>

Ya en este fragmento, con total claridad, aparece la tesis medular que sostiene que, cuando predomina la función estética, el lenguaje llama la atención en primer lugar sobre sí mismo, y solo después puede cumplir una función referencial, expresiva o apelativa. Por eso Mukařovský dice que la función estética “saca el lenguaje de una conexión directa con la vida práctica”, lo cual debe

---

<sup>109</sup> Aquí se advierte como Mukařovský retoma la problemática formalista de la diferenciación entre el lenguaje ordinario y el lenguaje poético. Aunque por razones obvias la poesía siga siendo el referente favorito para este tipo de análisis, sin duda la *función estética* a partir de este momento se comprende como la función dominante en el uso con intención artística de un lenguaje, cualquiera que este sea.

<sup>110</sup> Jan Mukařovský. *La denominación poética y la función estética del lenguaje*, en ob. cit., p. 99.

entenderse de la siguiente manera: cuando el lenguaje es usado con una intención estética, la función referencial –que es la dominante en los actos de comunicación práctica–, retrocede a un lugar de subordinación, en consecuencia, si la función referencial así como las otras dos funciones básicas, retroceden, cediendo el protagonismo a la función estética, entonces la forma de la comunicación adquiere otra naturaleza. Recordemos a Lev Iakubinski, quien había señalado mucho antes la existencia de sistemas lingüísticos en los que la finalidad práctica retrocede a un segundo plano, y los “formantes lingüísticos” adquieren un valor propio.

En uno de los textos más difundidos y conocidos de Mukařovský, por ser donde declara programáticamente una conceptualización semiótica del fenómeno arte, *El arte como hecho sígnico* (1934), ya el teórico checo había establecido que para el estudio objetivo del arte se debía contemplar la obra artística como un “signo autónomo”, compuesto por tres elementos fundamentales: un símbolo sensible creado por el artista, un significado u “objeto estético” asentado en la conciencia colectiva, y una relación con la cosa designada.<sup>111</sup> En esta definición encontramos proyectado el esquema conceptual del signo lingüístico propuesto por Ferdinand de Saussure: un significante, un significado y un referente. Uno de los principales problemas teórico para Mukařovský en este momento consistía en dilucidar qué tipo de relación es la que establece la obra de arte –en tanto signo autónomo– con la realidad designada; porque el signo, aunque sea autónomo, siempre debe apuntar a algo. «Solo que –aclara–, en el caso de los signos autónomos, ese “algo” no está claramente determinado».<sup>112</sup>

Mukařovský intenta responder a esta encrucijada con el argumento de que esa realidad indeterminada a la que apunta la obra de arte puede considerarse como el contexto total de los

---

<sup>111</sup> Cfr. Jan Mukařovský. *El arte como hecho sígnico*, en ob. cit., p. 91.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 90.

fenómenos llamados sociales (para él filosofía, política, religión, etc.), lo cual es todavía una solución un tanto laxa, de una generalidad difusa. Sin embargo, unos párrafos más adelante, puntualiza: «la obra artística puede tener una relación indirecta con la cosa designada, por ejemplo, metafórica o de algún otro modo oblicua, sin dejar de apuntar a esa cosa».<sup>113</sup> Esta idea es ya una definición incipiente del tipo de relación que establece la obra de arte con la “realidad” a la que se refiere: esa relación es *indirecta, metafórica, oblicua*.

Sobre este trasfondo conceptual es que debe ser entendida la importante conclusión de que *la concentración de la función estética sobre el signo mismo es consecuencia directa de la autonomía que es propia de los fenómenos estéticos*. Por tanto, los textos artísticos gozan de cierta autonomía referencial, porque su relación con el referente es indirecta, eso es, mediada por otra función: la estética. La consecuencia en la dimensión pragmática (la recepción) es que en el arte la función comunicativa es totalmente diferente al tipo de comunicación que establece una relación directa con la realidad designada: en la que el empleo del lenguaje adquiere “implicaciones prácticas”.

En *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* (1936) Mukařovský retoma con mucha más claridad la problemática de la función comunicativa del texto artístico, la cual había sido planteada de forma rudimentaria en *El arte como hecho signico*. En el capítulo sobre el valor estético, se pregunta si la comunicación contenida en una obra de arte (está pensando en literatura y pintura en especial) puede ser considerada como un mensaje real (entiéndase común), o si este difiere de la comunicación real (entiéndase práctica); y si es así, de qué modo. Entonces es cuando plantea que «la función estética, al sobreponerse a la función

---

<sup>113</sup> Ibidem, p. 91.

comunicativa (entiéndase referencial), modifica las características esenciales de la comunicación». <sup>114</sup>

La función estética modifica las características esenciales del tipo de comunicación en la que un mensaje se remite a determinada realidad concreta, que es conocida por el emisor y sobre la que debe ser informado el receptor, porque la obra de arte adquiere una “función referencial múltiple”. Este es un concepto clave en la estética de Mukařovský, que viene a resolver la encrucijada de *El arte como hecho sígnico*. Con la noción de *función referencial múltiple* se capta el fenómeno semiótico concerniente a que una obra artística nunca es portadora de la totalidad de la referencia, sino que es solo mediadora (activadora) de las posibles referencias que es capaz de despertar en el receptor: «La referencia es en este caso múltiple y remite a realidades conocidas por el receptor, que no están ni pueden estar expresadas o aludidas en la obra misma, por cuanto forman parte de la experiencia íntima de aquel». <sup>115</sup>

Al incluir la figura del receptor en el análisis de la naturaleza comunicativa del arte Mukařovský ofrece una lección teórica al inmanentismo de la estética filosófica, y comienza a perfilar los principios de una teoría de la recepción. Si el arte es capaz de abrir un universo referencial múltiple en el proceso de la comunicación, eso depende en gran medida del receptor, de su capacidad para responder al estímulo comunicativo de la obra con un horizonte propio de experiencia existencial. Por eso dice Mukařovský que «la ambigüedad referencial de la obra artística es compensada por el hecho de que el receptor responde a la obra no con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia la realidad». <sup>116</sup> Y aquí aparece por primera vez una palabra clave: *ambigüedad*.

---

<sup>114</sup> Jan Mukařovský. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, en ob. cit., p. 184.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

Según estos postulados de Mukařovský, podemos sintetizar su tesis en los siguientes términos: en la comunicación artística, al ser la función estética la dominante, el lenguaje adquiere gran protagonismo, llamando la atención del receptor sobre su propia estructuración, en primer lugar; producto de ello el referente de la comunicación se hace ambiguo, por lo que puede resultar múltiple, en dependencia de la capacidad asociativa con que el receptor responda al estímulo de la obra.

Jan Mukařovský constituye un referente indispensable del desplazamiento de la mirada teórica hacia la recepción y el papel del receptor en el arte, aportando a la Estética una dimensión analítica capaz de abarcar zonas del proceso artístico que habían sido insuficientemente conceptualizadas hasta ese momento. Su noción de *función referencial múltiple*, por ejemplo, no es posible de conceptualizar si no se incluye en el análisis la figura del receptor: mientras más interés despierta la obra en el receptor, «tanto más amplia será la esfera de las realidades corrientes y existencialmente importantes para él con las cuales la obra entrará en relación referencial».<sup>117</sup> Aquí ya estamos en presencia de una teoría de la recepción. Mukařovský da gran importancia a la *dimensión subjetiva* que hace posible que la obra de arte despliegue su potencial comunicativo. Hay una “realidad” con la cual la obra de arte se “confronta” y le hace existir como hecho comunicativo; se trata de la realidad “anclada” en la estructura emotiva y racional del receptor. Solo a través de esa estructura existencial la obra dice algo sobre la “realidad en general”:

Las realidades con las cuales la obra artística puede ser confrontada en el consciente y en el subconsciente del receptor, están ancladas en toda la postura intelectual, afectiva y volitiva de éste hacia la realidad en general. Por eso, las experiencias que son puestas en vibración por

---

<sup>117</sup> Ibidem, p. 186.



impacto de la obra transmiten su movimiento a la imagen general de la realidad en la mente del receptor.<sup>118</sup>

No creo que nadie que haya tenido un contacto sistemático con el arte pueda negar estas ideas de Mukařovský, al contrario, son muy fáciles de comprobar en nuestra experiencia empírica como receptores. Voy a poner un ejemplo extremo. Un joven artista cubano, Rodney Batista, que ha utilizado como modelos para sus fotos cadáveres humanos o fragmentos de ellos, extraídos de piscinas de formol de las morgues. Hay una obra en la que utiliza el cadáver de un bebé recién nacido, es visible la larga herida de la operación de autopsia. El cuerpo, macilento, descansa, boca arriba, sobre el lomo de un caballito de madera. Detrás, un decorado de arabescos florales crea la atmósfera apacible de una habitación infantil. Y aunque la imagen repulsiva de la muerte nos estremece, tal pareciera que el niño duerme plácidamente, su rostro denota una tranquilidad pasmosa. La escenografía es diseñada y construida por el artista. Este proceder genera un contrapunteo semiótico que sitúa la imagen en un terreno medio, híbrido, entre la fotografía documental, apegada a la veracidad del referente (es real, irrefutable, que se trata de un cadáver), y la fotografía escenografiada, que produce su referente en el momento mismo en que se realiza la imagen.

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 192.



Rodney Batista. S/T, 2011.

La relación que establecemos con una obra como esta siempre resultará polémica. Frente a ella, cada persona movilizará el sistema de valores que constituyen su percepción del mundo, su actitud volitiva hacia la realidad. Y en correspondencia con la tensión que se puede establecer entre lo que se percibe en la imagen y los disímiles posicionamientos éticos, morales, sentimentales, vivenciales, intelectuales, patológicos, etc., de los potenciales receptores, la foto podría ser repudiada, descalificada o aceptada con reservas. Pero también podría ser juzgada como artística y generar diversos procesos de interpretación (función referencial múltiple); porque es un tipo de arte que se inscribe en la llamada estética de lo abyecto, que cuenta con su propia tradición. Para algunas personas la repulsión escatológica puede ir acompañada de goce estético; o la dimensión matérica de la muerte, el estado de descomposición neutralizado que se expresa en la morfología del cadáver, pudiera desencadenar un proceso de curiosidad perceptual, lo que tendría consecuencias cognoscitivas. Esta obra de Rodney Batista, como el resto de su trabajo con esta temática, nos sitúa de golpe en la realidad de la muerte, y perturba sobremanera nuestra cultura de lo vivo. Todas estas son hipótesis, por supuesto, entre otras muchas variantes, que dependen de la

subjetividad del receptor y la manera específica en que la obra le impacta.

Ahora bien, hay que acotar que Mukařovský siempre advirtió que los resultados de su análisis sobre el carácter sígnico de la obra de arte no conducían en lo absoluto a un “subjetivismo estético”. Argumentaba que el simple hecho de que la obra de arte pueda ser considerada como un signo, la convierte de inmediato en un hecho esencialmente social. Por otro lado, la actitud del sujeto ante la realidad, en su opinión, tampoco puede ser concebida como un hecho totalmente individual, sino que está predeterminada en gran medida por las “relaciones sociales en las cuales el individuo se halla insertado”. Así, por tal de no caer en las arenas movedizas del subjetivismo interpretativo, subordina la individualidad creativa del sujeto concreto que interpreta, a las condicionantes contextuales (históricas, culturales, ideológicas, etc.) que indiscutiblemente intervienen en el proceso de recepción. Este es un aspecto contradictorio de su estética, que no logró resolver de manera satisfactoria.

En el primer capítulo de *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* –dedicado a la función estética–,<sup>119</sup> Mukařovský llama la atención sobre el hecho de que la función estética no es un fenómeno exclusivo del arte, más bien intervine en todos los aspectos y esferas de la vida del hombre. Se pudiera decir que retoma la vieja concepción estética de Baumgarten, pero en términos semióticos y no filosóficos. Para un enfoque semiótico es importante dejar definido con claridad que el arte forma parte del campo general de los fenómenos estéticos, pero que no todas las actividades, objetos, textos, etc., que portan una función estética son expresiones de carácter artístico. Según Mukařovský, el

---

<sup>119</sup> Los dos primeros capítulos de este ensayo Mukařovský los escribe en el año 1935, y a mediados del año siguiente escribe el capítulo final sobre el valor estético. De manera que estas reflexiones sobre la función estética son anteriores a *La denominación poética y la función estética del lenguaje* (1936), donde define la función estética como la cuarta función del lenguaje, diferenciada de la referencial, la expresiva y la apelativa, como ya se ha expuesto.

multiforme campo de lo estético se puede dividir «en dos sectores principales, según la importancia relativa de la función estética con respecto a otras funciones: se trata del límite que separa el arte de los hechos estéticos extraartísticos».<sup>120</sup>

Aunque Mukařovský advierte que los límites divisorios entre el arte y la naturaleza de los hechos “meramente” estéticos no siempre son del todo claros, ni rígidos, sí tiene la certeza de que la diferencia esencial consiste en que «en el arte la función estética es la función dominante, mientras que fuera de él, cuando está presente, ocupa una posición secundaria». En los textos de carácter filosófico o teórico, a diferencia de los artísticos, por ejemplo, al menos en su forma tradicional la función dominante no sería la estética, sino la referencial (cognoscitiva), debido a que el propósito de dichos textos es transmitir reflexiones y argumentos lógicos de la manera más precisa y objetiva posible; lo cual no excluye cierto uso estético del lenguaje, pero sin que se llegue a contaminar de ambigüedad el contenido de la comunicación. El trasfondo de la ilusión metafísica de que la filosofía es pura intelección, pensamiento puro, radica en el esfuerzo de los pensadores por hacer invisible la mediación del lenguaje. De ahí la estrategia escritural de autores como Derrida, Barthes y otros para derribar esas barreras y producir textos inclasificables, artísticos y filosóficos en la misma proporción.

El esquema operativo de las funciones del lenguaje que constituye uno de los pilares epistemológicos de la estética que desarrolla Mukařovský, así como de su estructuralismo dinámico, sigue aportando una explicación convincente acerca de la especificidad de la función estética y su interrelación dialéctica con el resto de las funciones, relación que es ubicua a toda forma de producción cultural. Veamos este fragmento de su ensayo *La denominación poética y la función estética del lenguaje*:

---

<sup>120</sup> Jan Mukařovský. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, en ob. cit., p. 130.

En el lenguaje intelectual, cuanto más prevalece el componente intelectual, tanto menor es la influencia del sujeto-emisor sobre la selección de la denominación. Lo ideal sería suprimir esta influencia por completo para que la relación entre la denominación y la realidad por ella referida sea definitiva e independiente del sujeto y del contexto; por ello la ciencia establece mediante la definición el significado de las palabras-términos. Por el contrario, la denominación emotiva y la denominación poética hacen énfasis en el momento de la selección, colocando así en el centro de la atención el acto de denominación realizado por el sujeto. Se crea la impresión de que la denominación elegida es sólo una de muchas posibles, y detrás de esta denominación singular se perfila todo el sistema léxico de la lengua dada; así sucede sobre todo con las denominaciones figuradas tanto en el lenguaje poético como en el emotivo. De otra parte, estas similitudes tienen un contrapeso en algunas diferencias fundamentales. [...] La denominación poética, que es *subjetiva* en comparación con la denominación intelectual, es *objetiva* en comparación con la denominación emotiva y no coincide con ninguna de las dos.<sup>121</sup>

Mukařovský introduce una nota a pie de página en este fragmento (en específico en el punto y coma de la penúltima oración antes del corchete) para respaldar la tesis del contrapunteo entre una denominación singular que hace énfasis en la selección, y el fondo de la lengua como sistema. En dicha nota cita un estudio de Serguei Kartsevski, lingüista ruso que estudió en Ginebra y fue influenciado por Saussure:

Si los signos fuesen inmóviles y no tuviesen más que una sola función, el lenguaje se convertiría en un simple repertorio de

---

<sup>121</sup> Jan Mukařovský. *La denominación poética y la función estética del lenguaje*, en ob. cit., pp. 100-102.

etiquetas... la naturaleza de un signo lingüístico debe ser estable y móvil a la vez... todo signo lingüístico es virtualmente homónimo y sinónimo a un tiempo... transponemos continuamente el valor semántico del signo. Pero solo lo notamos cuando la distancia entre el valor "adecuado" (usual) del signo y su valor ocasional es suficientemente grande para impresionarnos... Es imposible prever hasta dónde puede ser llevado un signo como consecuencia de sus desplazamientos semánticos.<sup>122</sup>

El texto de Kartsevski es de 1929, y nos permite apreciar lo avanzado que estaban los lingüistas rusos. Es esa cualidad dual del lenguaje la que hace posible la metáfora, y con ella, el arte. Al final de la cita Mukařovský subraya que la significación poética y la emotiva intentan sacar partido de esa movilidad semántica intrínseca al lenguaje, aprovechando al máximo la tensión entre la "variabilidad" y la "estabilidad" semánticas que están en potencia en todo "acto de denominación". Cuando la función estética prevalece sobre el resto de las funciones básicas del lenguaje (como debe ocurrir en el arte), el texto manifiesta una lógica de creación que hace énfasis en el momento de la selección, rehuendo del significado habitual de los signos y procurando desplazamientos semánticos, buscando violentar la automatización; por lo que hablamos de un tipo de texto en el que la estabilidad de los significados denotados cede su espacio al dinamismo semántico del que es susceptible cualquier tipo de significación (no solo el lenguaje verbal). Ese es el movimiento de la desautomatización intrínseco a la creación artística, que opera sobre el propio lenguaje estabilizado por el uso común y sobre los sistemas de representación "artísticos" instituidos.

---

<sup>122</sup> Serguei Kartsevski. *Du dualisme asymétrique du signe linguistique*, 1929. Apud. Jan Mukařovský. *Ibidem*.

Ahora bien, el segundo movimiento de la desautomatización se activa cuando entra en juego la labor subjetiva del receptor. Aunque en la dinámica habitual de comunicación “transponemos continuamente el valor semántico de los signos”, solo lo notamos, solo concientizamos este fenómeno cuando la distancia entre el significado usual del signo y su significado desplazado, ocasional, es lo “suficientemente grande para impresionarnos”. Sucede que en el arte esas distancias y esos desplazamientos de las correlaciones instituidas entre signos y valores semánticos suelen ser lo suficientemente extravagantes como para extrañarnos y desautomatizarnos la percepción. Ante una significación desviada de lo habitual, el primer efecto es el del protagonismo del lenguaje, que tiende a llamar la atención sobre sí mismo, sobre su propia estructuración; y como consecuencia de ello el referente de la comunicación se hace ambiguo, múltiple, se experimenta como una nebulosa de contenido. Este sería el efecto-especificidad común a todas las experiencias de arte. Pero a partir de ese estremecimiento estético es responsabilidad de cada receptor comenzar a construir una interpretación que lo lleve a la comprensión: ese es su co-protagonismo creativo en el proceso artístico.

En una instalación como *Exergo* (2011) de Ivan Capote –uno de los más refinados artistas conceptuales de Cuba–, el creador estructura su obra con tres gavetas similares a las de mobiliario de oficina. En el interior de cada gaveta colocó una cartulina con una palabra pintada. En cada palabra vemos como se rasgó una letra o porción de ella, abriendo la posibilidad de una dualidad de significados, ya que cada morfema se puede leer de dos maneras diferentes dada la variación en una de las letras que forman el signo lingüístico. *Arma* se transmuta en *alma*, *we're* en *we've* y *wake* en *make*. Si organizamos consecutivamente todas las palabras, se puede generar, entre muchas otras, una secuencia como esta: arma, alma, somos, tenemos, despertar, hacer.

Esta es una obra explícitamente autorreflexiva sobre la naturaleza del lenguaje en tanto *sistema de diferencias*. Ivan Capote

representa visualmente el acto intencional de la selección. Pero en general todos los elementos que conforman la instalación causan extrañamiento con relación a los procedimientos artísticos más tradicionales. Gavetas de madera ordinarias, cartulinas, palabras: ¿qué tiene que ver esto con las artes visuales? Ya en este nivel de recepción estamos centrados en la estructura de la obra, atrapados en su extrañeza y singularidad como propuesta discursiva. Nuestro primer esfuerzo de comprensión se ve ahogado por la ambigüedad en el plano referencial o del contenido. Hay que comenzar a formular preguntas. ¿Por qué palabras al interior de gavetas? ¿Cómo conectamos, relacionamos entre sí, los significados y los referentes de cada una de esas palabras? ¿Cómo llenar, y con qué, el abismo en blanco que los separa? Se pudiera responder que ese abismo de ausencias es el corpus total de la lengua; entre un término y otro se desliza silenciosamente el sistema ingente que es la lengua, y de esa totalidad ausente podemos seleccionar cuantos signos seamos capaces de movilizar para responder a la provocación subliminal que transpira en la obra.



Ivan Capote. *Exergo*, 2008-2011.

Cada receptor debe intentar recorrer un camino, entre tantos posibles, rastreando en la contigüidad semántica algunas



conexiones laberínticas que le permitan estructurar una hipótesis interpretativa. Ante esta obra es posible evidenciar como el gesto autorreflexivo que llama la atención sobre el lenguaje en tanto sistema de diferencias y el acto de la selección, propicia una expansión de la significación cuyo alcance cognoscitivo no hay manera de que esté predeterminado. El proceso interpretativo que un caso como este puede desencadenar exige mucha creatividad del receptor; el artista solo explota con fines conceptuales la propia lógica de significación del lenguaje y nos deja varados en ese umbral.

Hasta aquí han quedado perfilados los contornos conceptuales de la función estética, así como del efecto comunicativo que causa su dominancia, pero Mukařovský no se detiene en una definición de tipo lingüística más exhaustiva. La conceptualización que ha llegado a ser más conocida e influyente es la desarrollada por Roman Jakobson en un texto de madurez de finales de los años cincuenta, *Lingüística y poética*,<sup>123</sup> donde amplía el modelo comunicacional a seis elementos atendiendo a las distintas funciones del lenguaje que estos determinan.

Los seis factores que hacen posible el acto de comunicación son: *hablante* que emite un *mensaje* a un *oyente*; para que ese proceso se realice es necesario un *contexto de referencia*, un *código* compartido por ambos, más la existencia de un *contacto* o *canal* de trasmisión del mensaje. Cada uno de estos seis factores determina una función diferente del lenguaje. Cuando en la comunicación predomina una orientación hacia el contexto de referencia, el mensaje adquiere una función básicamente denotativa o cognoscitiva (*función referencial*). Si el mensaje centra la atención en la actitud del hablante, en su estado emocional, estamos ante la función *emotiva* o *expresiva*. La función *conativa* aparece cuando el énfasis del mensaje se orienta de forma imperativa hacia el

---

<sup>123</sup> *Lingüística y poética* fue la conferencia de clausura de un encuentro sobre *El estilo y el lenguaje*, celebrado en la Universidad de Indiana, EE. UU., en el año 1958. El texto fue publicado en 1960.

oyente. En tipos de mensajes cuya función esencial es prolongar o interrumpir la comunicación, cuyo mejor ejemplo son las expresiones que se utilizan para comprobar si el canal de trasmisión o contacto funciona, se da un predominio de la *función fática*. Cuando el mensaje llama la atención sobre el código de comunicación, su función es *metalingüística*. Y, por último, cuando el mensaje llama la atención sobre sí mismo, estamos en presencia de un mensaje con *función poética* (estética).

La pregunta clave de Roman Jakobson fue: «¿en qué consiste el criterio lingüístico empírico de la función poética? [...] ¿Cuál es el rasgo inherente indispensable de cualquier fragmento poético?»<sup>124</sup> La respuesta: «*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*».<sup>125</sup> Jakobson llega a esta conclusión que se hizo célebre partiendo del análisis de cómo funcionan en el lenguaje poético las dos operaciones básicas de estructuración de un mensaje que se verifican en la práctica verbal: la *selección* y la *combinación*. En el eje de la *selección* el productor del mensaje debe realizar la operación de elegir determinados signos dentro de una serie de equivalencias, semejanzas y desemejanzas, sinonimias y antonimias posibles; mientras que en el eje de la *combinación* los signos seleccionados se articulan para constituir una secuencia, operación que se basa en el principio de la *contigüidad*.

La *equivalencia* no es solo la similitud instituida que existe entre signos que pueden ser utilizados para designar a un mismo objeto, realidad o referente, sino también, y de manera mucho más sutil, ciertos rasgos de identidad semántica que se comparten, aunque sea en estado potencial; de ahí que sea el principio de la equivalencia el que permite hacer un uso metafórico del lenguaje. La metáfora es un procedimiento de sustitución sígnica, y dicha

---

<sup>124</sup> Roman Jakobson. Lingüística y poética, en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (sel. Nara Araújo y Teresa Delgado). Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003, p. 198.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 199.

sustitución es posible porque existe una similitud semántica, aunque sea lejana, entre dos términos. Mientras más distante sea la potencial equivalencia entre el valor semántico de los signos que se intercambian, más efectivo es el efecto estético que causa la metáfora.

La complejidad de la tesis de Jakobson estriba en que en un mensaje verbal que pueda considerarse una obra de arte, el principio de la equivalencia queda “imprimido” en la secuencia, y de esta forma todos los elementos del lenguaje adquieren relevancia estética: se ven, se sienten, se escuchan, se desautomatizan. Dice Jakobson: «En otros términos, la poesía no consiste en añadir al discurso adornos retóricos, es una evaluación total del y de todos sus componentes sean los que fueren».<sup>126</sup>

Una similitud superpuesta a una contigüidad imprime a la poesía su esencia múltiple, polisemántica, que va desde el principio hasta el fin y que Goethe sugiere a la perfección: «Cualquier cosa que sucede no es sino una semejanza», o para decirlo de un modo más técnico, toda secuencia es un símil. En poesía, donde la similitud se proyecta sobre la contigüidad, la metonimia es ligeramente metafórica y la metáfora tiene un tinte metonímico.<sup>127</sup>

La metáfora es el procedimiento retórico capital que opera en el eje de la *selección*, mientras que la metonimia lo es en el eje de la *combinación*. La metáfora, en tanto procedimiento de sustitución basada en el principio de la equivalencia, potencia o explota el dinamismo semántico del lenguaje; mientras que la metonimia, en tanto procedimiento que condensa una totalidad que solo es representada por una de sus partes, corre sobre el principio de la contigüidad para potenciar o explotar la gran red de interrelaciones que constituye al campo semántico general. Cuando *equivalencia* y

---

<sup>126</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 201.

*contigüidad* quedan superpuestas, como sugiere Jakobson, la metáfora al condensar una gran cantidad de información es capaz de representar a una totalidad de sentido que desborda lo denotado (haciéndose metonímica); mientras que la metonimia, que siempre aludirá a un contexto mayor de sentido, se percibe a la vez como el análogo de otra secuencia (haciéndose así metafórica).

Con estos fundamentos lingüísticos Roman Jakobson le aporta gran robustez conceptual a la definición de la función estética del lenguaje: aquella que provoca el efecto singular de concentrar la atención sobre la propia estructuración del mensaje; al tiempo que hace justicia al principio fundacional de Víctor Shklovski de que el arte genera un efecto comunicativo desfamiliarizador, que desautomatiza en primer lugar al lenguaje mismo y, por consiguiente, a nuestra percepción de la realidad.

En este punto es preciso señalar que, aunque para Jakobson la «estructura verbal del mensaje depende, básicamente, de la función predominante»,<sup>128</sup> por lo general existe una participación accesoria, subordinada, de acuerdo con un orden jerárquico, de algunas o de todas las demás funciones. «La diversidad no se encuentra en el monopolio de una de estas funciones varias, sino en un orden jerárquico diferente».<sup>129</sup> Por eso, la supremacía de la función estética sobre la referencial produce una mediación que no disuelve por completo la referencia –aclara Jakobson–, sino que *la hace ambigua*: «La ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo; es decir, es una consecuencia natural de la poesía».<sup>130</sup>

Ahora bien, Jakobson también aclara que «el estudio lingüístico de la función poética debe sobrepasar los límites de la poesía, y, por otra parte, el análisis lingüístico de esta no puede limitarse a aquélla».<sup>131</sup> Por tanto, es válido proyectar estos

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 198.

principios teóricos más allá del lenguaje verbal, como lo hemos estado haciendo de cara a las problemáticas de recepción de las prácticas artísticas posmodernas. Si *selección* y *combinación* son operaciones básicas para estructurar cualquier tipo de mensaje, no solo de carácter verbal, entonces la manera en que se realicen incidirá siempre en el tipo de comunicación que genera el mensaje. Un creador, al empeñarse en estructurar un discurso que pretende causar un efecto estético de carácter artístico, para referirse a un fenómeno de lo “real” cualesquiera, tiende a seleccionar signos u objetos o elementos matéricos que puedan desempeñar una función signica, que dentro de una gama de equivalencias posibles sean capaces de sustituir a otros ya gastados por su utilización reiterada y convencionalizada. Esta selección intencional de *signos frescos* siempre causa una especie de subversión de la norma, un extrañamiento respecto a un código normalizado. A la vez, cuando el principio de la equivalencia se proyecta sobre la contigüidad, quedando “imprimido” en la secuencia, la manera en que se estructura el mensaje debe subvertir o sustituir a estructuras comunicativas (secuencias hipercodificadas) que se han instituido como convención, ya sea al interior de campos institucionales específicos (como el arte, la política, la propaganda comercial, etc.) o en las dinámicas más generales de la comunicación en una sociedad.

En resumen, la *selección* y la *combinación*, usados con fines estético-artísticos, deben llevar hasta el límite de sus posibilidades la tensión entre la *variabilidad* y la *estabilidad* semánticas que acompañan potencialmente todo acto de significación. Cuando esto ocurre se potencia un corrimiento de sentido, un desplazamiento de significados que le son adjudicados a nuevas secuencias significantes. Este juego intencional con los elementos de un lenguaje, que intenta desviar su uso de la convencionalidad y el automatismo comunicativo (que son hechos siempre históricos, enraizados en un contexto social y cultural concreto), hace de la función estética un fenómeno *sui generis*, una definición de validez general capaz de captar cierta especificidad del

proceder con fines artísticos. La constatación de la gran heterogeneidad de formas de expresión que se evidencia en el desarrollo histórico del arte (el llamado pluralismo), no es un hecho que invalide en lo absoluto a dicha tesis teórica; por el contrario: el uso estético de cualquier lenguaje, al entrar en contrapunteo con la estabilidad a que tienden las funciones semióticas en todo sistema cultural, se convierte en el principal motor que hace dinámica, tendente a la pluralidad, la praxis creativa. Es la teorización del procedimiento que interviene sobre la tensión dialéctica entre estabilidad y dinamismo, automatización y desfamiliarización, lo que constituye un núcleo conceptual invariable; mientras que el resultado estructural de ese proceder, como son los diferentes procedimientos y sistemas de representación, es lo que percibimos como históricamente determinado, y por tanto variable, plural, contingente, etc.

Si tomamos la afirmación de Jakobson de que el *rasgo inherente indispensable de cualquier fragmento poético* (artístico), radica en que la función estética *proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*, y la extrapolamos más allá del lenguaje verbal y la poesía, dándole un uso extensivo para cualquier tipo de configuración sígnica, podemos concluir: siempre que se produzca el tipo de relación donde el principio de la equivalencia se convierte en constitutivo de una secuencia significativa, se genera el espacio semántico en el cual puede surgir el arte.

Ahora estamos obligados a dotar de verificación empírica dicha tesis. ¿Es posible demostrar que en el procedimiento del *ready-made* se da una proyección del principio de la equivalencia sobre el eje de la combinación? En este caso, como ya ha sido dicho, la creación se reduce a un *acto de selección* en el que se suprime la fase de la combinación, pues el artista no produce un texto estético con los métodos y medios tradicionales. Sin embargo, el objeto ordinario que se exhibe en la galería funciona como un *sustituto* del tipo de artefacto que la institución espera y acepta como digno de sí. El problema consiste en que se trata de una sustitución que niega

de manera radical al texto ausente: la obra de arte en su aspecto tradicional. El urinario invertido transmutado en *Fuente* pretende ser una metáfora, aunque extrema, escandalosa, pues intenta usurpar alguna marca de semejanza con un prototipo de obra escultórica; por tanto, se trata de una metáfora que ejecuta un reemplazo de la noción de arte imperante para la época por la posibilidad de una nueva noción de arte sin proceso tradicional de creación.

Pero el procedimiento del *ready-made* también es metonímico. Es posible reconstruir por *contigüidad* una serie de ideas y nociones culturales que intervienen en el proceso de reflexión que desata la *acción pretexto* que lanza el artista: la galería de arte tradicional, con toda su carga aurática; el propio estatus del artista, que con su firma le otorga un simulacro de legitimidad al objeto; la sensibilidad artística y el concepto de arte desde el que un público determinado juzga la acción; las disímiles motivaciones que pueden estar condicionando la intención tanto del artista como del público; y así sucesivamente. Ese sistema virtual de relaciones significantes es movilizado por el receptor a partir de la provocación causada por el objeto ordinario que simula ser una escultura. Llegamos al resto de los factores que pueden intervenir en ese proceso de reflexión por una relación de *contigüidad*. Cuando un receptor se enfrenta a un hecho de estas características, de manera casi inconsciente se movilizan en su mente una serie de “pre-supuestos”, o “pre-juicios” como diría Gadamer, y el material que debe interpretar lo constituyen esas complejas relaciones de sentidos contradictorios.

Como generalidad, en las prácticas artísticas que potencian este desplazamiento radical con respecto a la noción tradicional del arte, se pone el énfasis en el proceso reflexivo que puede desencadenar determinada acción, gesto, acontecimiento, serie de hechos, etc. Piénsese en el llamado arte procesual que lleva a cabo acciones en el tiempo, las intervenciones o actos performáticos que realizan acciones ya sea en un espacio de arte, en un espacio público o de otra índole, que pueden involucrar tanto a seres

humanos como a animales o cualquier otro tipo de objetualidad. Estos procedimientos y otros similares, en tanto series de eventos que ocurren en un espacio y un tiempo determinados, también pueden ser leídos y considerados, al fin y al cabo, como tipos de textos, porque constituyen *selecciones* de acciones a ser ejecutadas que se *combinan* en secuencias que desarrollan un tema o un objetivo general, aunque este no sea explícito. Los espectadores siempre intentarán inferir dicho tema u objetivos (intencionalidad de la acción), para así poder vincular entre sí –con cierta coherencia– las secuencias de hechos en un todo unitario de sentido, eso es, un texto.

Detengámonos en un ejemplo con dichas características. El evento performático colectivo *La plástica joven se dedica al béisbol* (1989) es considerado en términos historiográficos como el cierre simbólico de la década del ochenta en Cuba. La tensión entre los artistas y el poder institucional estatal había llegado a un punto crítico. Ante la censura de varias exposiciones, ante la imposibilidad de exhibir obras con plena libertad al interior de los espacios artísticos, surge la singular iniciativa en el gremio del arte de convocar a un juego de pelota (béisbol). El mensaje conceptual de la acción era claro: ¡si no nos dejan hacer el arte que queremos hacer, entonces la plástica joven tendrá que dedicarse al béisbol! Pero para captar la potencialidad crítica de aquel juego de béisbol había que poner en correlación una serie de sucesos conflictivos acontecidos al interior de las dinámicas instituciones del arte cubano, controladas de manera autoritaria por el Gobierno.





acuerdo que en el diseño gráfico eficiencia comunicativa es sinónimo de síntesis, de legibilidad, de objetividad –y en esta cualidad es que reside su valor de uso, y de cambio–, entonces la función del lenguaje que debe primar, determinando así la estructura del mensaje, es la *referencial*. El diseñador gráfico, como comunicador, es el emisor de un contenido que debe satisfacer las exigencias de un cliente. Por tal razón la gráfica, en alguna medida, a veces en mucha medida, resulta un tipo de comunicación condicionada por la ideología e intereses de quienes hacen el encargo.

Tomemos un cartel del diseñador y artista cubano Jorge Rodríguez Diez (R10) para ilustrar estos principios teóricos. En el año 2007 la Embajada Germana en Cuba le confía la realización de un cartel promocional para la Muestra de Cine Alemán del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Ese año la sede de exhibición de la muestra alemana fue cambiada hacia el cine Acapulco: esa era la información esencial que había que transmitir al público interesado. Sobre fondo blanco, Rodríguez Diez colocó en la mitad superior del cartel un texto en grandes caracteres negros y rojos: Muestra de Cine Alemán se muda al Acapulco. Debajo, en un rojo que se difumina en negro hacia los extremos, vemos la cabina de uno de esos viejos camiones norteamericanos en los que aun en Cuba se hacen mudadas y muchas otras cosas. En la ventanilla del camión, el conocido rostro de Marlene Dietrich parece comandar la acción. El relevo de sentido entre el texto y la imagen resulta muy eficaz, genera un guiño humorístico de buen gusto. Sin embargo, aunque el cartel logre seducir al receptor haciendo que este se detenga un poco en el malicioso juego retórico tejido por Jorge entre imagen y texto, aunque el destinatario sienta una agradable experiencia estética ante la sagacidad del “chiste” y la atractiva solución formal, la *función referencial* sigue siendo predominante, la información esencial está expresada con claridad y objetividad: la muestra alemana se muda al cine Acapulco. Eso es todo lo que hay que saber, aquí no hay espacio para otro tipo de contenido.

Ahora tomemos una obra del mismo creador pero que pretende ser artística, no un cartel promocional. En este texto visual observamos una rana que cuelga con su elástica zanca de una estrella roja, la cual está situada sobre el continente americano. En el extremo inferior derecho, se lee: Cuento Chino. Cuando reparamos bien en el mapa, notamos que el área continental es un colchón de moscas, un continente de moscas; y la rana lanzándose al banquete desde la altura... Entonces nos preguntamos: ¿qué tendrá que ver este relato visual con el e(a)nunciado “cuento chino”? Y en el momento en que irrumpe la pregunta surge el arte, porque se abre un espacio semántico ambiguo que hace posible la interpretación, la construcción de sentido según las capacidades del receptor.



Cartel promocional, 2007 / *Cuento chino*, 2009.

Jorge Rodríguez Diez (R10)

La comparación de ambos ejemplos nos permite reconocer una diferencia básica. En el cartel R10 logra con excelencia estética su objetivo, informar al público sobre dónde ir a ver cine germano; pero en este caso el mensaje no involucra al receptor en un proceso conjunto de producción de sentido. Aquí la comunicación es lineal, por decirlo de alguna manera. A mayor

objetividad del mensaje menor cantidad de información, lo que significa menos distorsión (más eficiencia y calidad, para el diseño). Por su parte, en *Cuento chino* la comunicación no es lineal, ni el mensaje es objetivo, todo lo contrario; la obra abre un diálogo que fluye de la ambigüedad referencial a las interrogantes del receptor, y viceversa. La cantidad de información que la obra puede generar en el diálogo con el sujeto que interpreta desborda la dimensión denotativa del texto, y esto se debe a que ha sido estructurado de forma intencionadamente ambigua, porque en él predomina la función estética del lenguaje.

Sin embargo, cuando Roman Jakobson afirma que la *ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo*, no le pone límites al recurso de la ambigüedad, y esto nos sitúa ante un nuevo problema semiótico. En casos donde la *equivalencia* se proyecta totalmente sobre la *contigüidad*, la ambigüedad del mensaje puede ser absoluta, lo que deriva en un completo desorden informativo; y en esos casos la ambigüedad no provoca un efecto estético. Por ello Umberto Eco ha sugerido que solo existe ambigüedad estética cuando «*a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido*».<sup>132</sup>

En el apartado que sigue analizaré la definición semiótica del texto artístico desarrollada por Eco, quien tomó el relevo de la definición operativa propuestas por Roman Jakobson para llevarla a un nuevo nivel teórico: el texto *ambiguo* y *autorreflexivo* resultado de un proceso de *invención de funciones semióticas*.

---

<sup>132</sup> Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen, Barcelona, 1988, p. 370.

### 3. Definición semiótica del texto artístico

La ambigüedad, en términos semióticos, puede ser definida como *violación de las reglas del código*. Umberto Eco señala que la ambigüedad de un mensaje puede ser resultado de desviaciones, en diferentes grados, de normas fonológicas, léxicas, sintácticas, semánticas, estilísticas, etc. Mientras más radical sea la violación de un código, mayor será la ambigüedad del mensaje en cuestión, y viceversa. Pero sucede que no todos los tipos de ambigüedad producen efecto estético. Para Eco solo el tipo de desviación de la norma que afecta tanto la expresión como el contenido es el que «obliga a considerar la regla de su correlación: y resulta que de ese modo el texto se vuelve autorreflexivo, porque atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica».<sup>133</sup>

Es decir, cuando el plano de la expresión se percibe en su conjunto como un texto ambiguo, y esa ambigüedad estimula y permite que el receptor infiera posibles planos del contenido, generándose así una potenciación de la interpretación, entonces aparece el efecto estético. Es en estos casos que la ambigüedad puede ser considerada un artificio intrínseco del arte que hace de vestíbulo para la experiencia estética. Dice Eco que cuando la ambigüedad estructural «en lugar de producir puro desorden, aquella atrae la atención del destinatario y lo coloca en situación de ‘excitación interpretativa’, el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere».<sup>134</sup>

Un texto ambiguo con las características señaladas acepta mucha más información<sup>135</sup> que un texto cuya función

---

<sup>133</sup> Ibidem, p. 371.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 370. En este punto, en una nota a pie de página, Umberto Eco declara: «Lo que hemos dicho nos remite a una característica de la comunicación estética teorizada por los formalistas rusos: el *efecto de extrañamiento*, que *desautomatiza* el lenguaje».

<sup>135</sup> Yuri Lotman hablando del texto literario lo ha dicho de la siguiente manera: «El discurso poético representa una estructura de gran complejidad. Aparece

predominante sea la referencial, debido a que, como diría Mukařovský, la obra de arte no es portadora de la totalidad de la referencia, sino que activa en el receptor un universo referencial múltiple; lo cual desencadena una lectura abierta a posibles selecciones interpretativas, y así la dimensión de los significados connotados se enriquece y se dinamiza considerablemente. Por eso, la ambigüedad estructural intrínseca al arte es un artificio *productivo* desde la perspectiva de la recepción: exige del sujeto en situación interpretativa un esfuerzo intelectual capaz de descubrir dentro de la extrañeza del texto, aquellas marcas semánticas que le permitan hacer una lectura creativa.

Umberto Eco igualmente aclara que la ambigüedad y la autorreflexividad del texto estético «no se concentran solo en los dos planos de la expresión y del contenido. El trabajo estético se ejerce también sobre los niveles inferiores del plano expresivo».<sup>136</sup> En los marcos de la teoría de los códigos desarrollada en el *Tratado de semiótica general*, el plano de la expresión queda definido «como la organización formal de un *continuum* material: dicha organización da vida a unidades tipo que van en correlación con unidades de contenido».<sup>137</sup> En el caso de los textos de carácter

---

como considerablemente más complicado respecto a la lengua natural. Y si el volumen de información contenido en el discurso poético (en verso o en prosa, en este caso no tiene importancia) y en el discurso usual fuese idéntico, el discurso poético perdería el derecho a existir y, sin lugar a dudas, desaparecería. Pero la cuestión se plantea de un modo muy diferente: la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada». *Estructura del texto artístico*. Ob. cit., p. 21.

<sup>136</sup> Ibidem, p. 371. El plano de la expresión lo constituyen las siguientes microestructuras: a) nivel de los soportes físicos; b) nivel de los elementos diferenciales en el plano de la expresión; c) nivel de los significados sintagmáticos; d) nivel de los significados denotados; e) nivel de los significados connotados; f) sintagmas hipercodificados.

<sup>137</sup> Ibidem, 373.

artístico, toda la materia semiótica<sup>138</sup> que conforma al *continuum* expresivo desempeña una función importante en tanto interviene en la producción de una información estética global; por tanto hasta los elementos matéricos más básicos son susceptibles de adquirir una función signíca que no puede ser obviada en el proceso en el que la interpretación establece correlaciones entre el texto y un posible plano del contenido.

Siempre que se produce una *correlación* entre un plano de la expresión y un plano del contenido es porque subyace, o se instituye, una función semiótica. El concepto de *función semiótica* es central en la teoría de los códigos de Umberto Eco, en tanto es una categoría que pretende sustituir la noción tradicional de signo.<sup>139</sup> «Cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en la EXPRESIÓN del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el CONTENIDO del primero».<sup>140</sup> Y para que exista función semiótica debe subyacer, o ser instituido en el proceso mismo de la comunicación, un código que permita poner en correlación a una *expresión* y a un *contenido*: «El proceso de

---

<sup>138</sup> Se puede hablar de materia semiótica en el nivel de los soportes físicos y en el nivel de los elementos diferenciales del plano de la expresión, porque de alguna manera esa materia ya está cargada con valores semánticos (culturales): madera, lienzo, cristal, piedra, mármol, barro, bronce, plata, oro, etc.; colores, gradaciones, trazos, texturas, relaciones de claro oscuro, relaciones de figura fondo, etc.

<sup>139</sup> «Un signo está constituido siempre por uno (o más) elementos de un PLANO DE LA EXPRESION colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un PLANO DEL CONTENIDO.

Siempre que exista correlación de ese tipo, reconocida por una sociedad humana, existe signo. Solo en este sentido podemos aceptar la definición de Saussure según la cual un signo es la correspondencia entre un significante y un significado». Pero dicha correspondencia no es fija: «los signos son los resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo solo en determinadas circunstancias previstas por el código». Umberto Eco. Ob. cit., pp. 83-84.

<sup>140</sup> Ibidem, p. 83.

comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un SISTEMA DE SIGNIFICACION que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación». <sup>141</sup>

Esta definición de Umberto Eco nada tiene que ver, por supuesto, con la vieja antinomia de “forma” y “contenido”, aun usada con demasiada frecuencia de manera ingenua. Por el contrario, ambos sistemas –*expresión* y *contenido*– son una expresión material concreta, un signo, un texto; y su definición ya sea como *plano de la expresión* o como *plano del contenido* depende solamente de que en cada caso concreto ese signo o ese texto funcione ya sea como un *sistema transmisor* o como un *sistema transmitido*. Si digo “arte”, y explico: “una de las formas más complejas de creación cultural que ha sido capaz de desarrollar el hombre”; tenemos claramente una expresión (sistema transmisor) y un contenido (sistema transmitido) puestos en correlación: la palabra es interpretada por el enunciado textual. Pero a la vez, si invertimos el acto de enunciación, el breve texto puede ocupar el lugar de la expresión, funcionar como sistema transmisor, y el signo “arte” aparece entonces como el contenido, eso es, como sistema transmitido.

Ahora bien, ni siquiera al interior de sistemas de significación bien estructurados y altamente codificados como los lenguajes verbales, las correlaciones entre significante y significado (que siguen siendo los términos más populares al uso) son fijas, totalmente estables ni definitivas, sino todo lo contrario. Como indicaron los lingüistas vinculados a la escuela de Praga (estructuralismo checo), la comunicación produce todo el tiempo corrimientos semánticos, nuevas correlaciones que siempre serán transitorias, históricas, determinadas por el uso. Umberto Eco propone la noción de *función semiótica* en sustitución de la

---

<sup>141</sup> Ibidem, p. 25.



definición tradicional de signo que se remonta a Ferdinand de Saussure, en la que el significado transmitido por el significante parece pre-existir en una especie de limbo metafísico, sin una materialidad concreta. Por el contrario, el significado no es más que otra expresión, otro significante, que debe ser explicado, a su vez, a través de otros significantes y así sucesivamente, como ilustra claramente cualquier diccionario.

Se debe decir además que el concepto de función semiótica de Eco corre sobre la definición del fenómeno de la *semiosis*, conceptualizado por Charles S. Peirce.<sup>142</sup> En esta tradición semiótica que se remonta al filósofo norteamericano, la semiosis, en tanto fenómeno, es considerado el objeto de estudio de la semiótica, y solo cuando existe función semiótica se verifica un *proceso semiótico*. En los términos de Peirce, la semiosis implica un tipo de influencia “tri-relativa”: un objeto o fenómeno de lo real es representado por un signo o *representamen*, el cual determina a su vez un *interpretante*, es decir, otro signo o *representamen* potencial; y así, en teoría, hasta el infinito.

Retomando nuestro ejemplo anterior, la semiosis quedaría ilustrada así: un fenómeno cultural es designado por un signo, “arte”, el cual a su vez puede ser puesto en correlación con diversos *interpretantes* (verbales, visuales, sonoros, objetuales, híbridos, etc.) determinados indirectamente por el fenómeno designado. De igual manera, pueden ser utilizados como *representamen* del fenómeno esos otros muchos tipos de signos y textos, que a su vez pueden ser interpretados, traducidos, mediante otros muchos posibles *interpretantes*, en su mayoría ya instituidos como convención. Mas, siempre existe la posibilidad de que se produzca una correlación previamente inexistente y surja así un nuevo *interpretante*: nuevas definiciones del fenómeno arte, determinadas por nuevos casos históricos (obras) que

---

<sup>142</sup> Cfr. Charles S. Peirce. *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1974. Cfr. Charles S. Peirce. *Obra lógico-semiótica*. Taurus Ediciones, Madrid, 1987.

amplían y complejizan la comprensión de este, etc. Por eso, para Peirce, el conocimiento humano, la capacidad inferencial y conjetural, las posibilidades para significar la realidad, son consustanciales al fenómeno de la semiosis. Su tesis de base es que no hay manera de conocer un signo, un texto (y con ello su determinación referencial), si no es interpretándolo, eso es, traduciéndolo a través de otros signos, y así sucesivamente al interior de un sistema que debe comprenderse como una gran red de objetivaciones mentales.

Ahora bien, existen casos en los que la producción de un *continuum* expresivo (signo, texto) resulta de tal complejidad, o extrañeza, que nos parece algo no cultural, es decir, previo a toda convención y por tanto carente de función semiótica (sin correlación instituida con un plano del contenido). Según la teoría de la producción de signos de Umberto Eco, en dichos casos en los que la función semiótica no existe en el momento en que surge el texto, para que se origine un proceso de comunicación se hace necesario instituir un nuevo código, por lo que se trata de un procedimiento de *invención signica*.<sup>143</sup> Por tanto, la *invención* es el tipo de producción de signos en el que se instituye un nuevo código. Pero para que esto ocurra, la correlación de la nueva expresión con un plano del contenido debe ser instituida mediante un trabajo de interpretación, y solo así la invención puede llegar a convertirse en un hecho cultural. Por consiguiente, tanto el productor del texto como quien lo interpreta y en el acto

---

<sup>143</sup> El Grupo  $\mu$  se refiere a este tipo de fenómenos semióticos como “sistemas asistemáticos”, para los que definen dos características inversas a las de los fenómenos semióticos muy codificados: «(I) La formalización del plano de la expresión y del plano del contenido tiende a la fluidez: los conjuntos que se dibujan en ellos son conjuntos vagos. (II) El vínculo entre los conjuntos vagos de los dos planos es inestable, difícil de establecer. Debido a que las relaciones entre expresión y contenido en ellas están menos sometidas a una legalidad y son, por lo tanto, plurívocas, el valor de los signos varía con los contextos». Grupo  $\mu$ . Retórica visual fundamental, en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2002, p. 103.

produce una función semiótica, deben ser considerados cocreadores de la invención de una nueva función de signo.

Lo que me interesa resaltar especialmente desde la perspectiva de la recepción, es el hecho de que en esos procesos de invención de nuevas funciones semióticas tienen tanta responsabilidad y protagonismo los productores de textos, como sus potenciales receptores. En los casos en que el creador considera que la estructura perceptiva que ha ingeniado es un modelo semántico codificado, es porque comienza a operar frente al texto como receptor, y ya no como su productor. Solo que para que ese dispositivo semántico sea reconocido y aceptado por otros sujetos, y se convierta así en un hecho cultural vinculante (intersubjetivo), es necesario que la interpretación de esos destinatarios corrobore la codificación imaginada por el emisor o produzca otras codificaciones más eficientes. En otros muchos casos, el creador del *continuum* perceptivo ni siquiera ha presupuesto reglas de correlación, por lo cual la responsabilidad de articular un plano del contenido (una interpretación) recae totalmente sobre los potenciales receptores. En cualquiera de las circunstancias, tanto creador como receptor intervienen en la producción de una nueva función semiótica.

Umberto Eco distingue dos tipos de procedimientos de invención, uno “moderado” y otro “radical”. La *invención moderada* es aquella en la que el emisor parte de modelos perceptivos ya codificados, pero con el objetivo de producir nuevas funciones semióticas. En esos casos «se realiza una forma de expresión que dicta las reglas de producción de las unidades de contenido equivalente».<sup>144</sup> En términos menos técnicos diríamos que la invención moderada da como resultado un tipo de texto ambiguo, que se desvía de normas instituidas, pero en cuya ambigüedad estructural es posible reconocer todavía ciertos subcódigos que orientan su comprensión. La mayoría de las obras de arte pueden definirse como ejemplos de invención moderada,

---

<sup>144</sup> Umberto Eco. Ob. cit., p. 355.

tipos de textos en los que la predominancia de la función estética hace múltiple la referencia y reta al receptor a establecer nuevas correlaciones codificantes, desestabilizando al tiempo que desarrollando nuestras competencias semióticas.

Por su parte, cuando se trata de *invención radical* el creador no produce una manipulación de un modelo perceptivo ya codificado, sino que el modelo surge en el acto mismo en que se propone un nuevo *continuum* expresivo. Según Umberto Eco en estos casos «la función semiótica no existe todavía, ni se la puede imponer. De hecho, el emisor apuesta sobre las posibilidades de la semiosis y suele *perder*. A veces, son necesarios siglos para que la apuesta dé resultado y se instaure la convención».<sup>145</sup> Sin embargo, Eco acota lo siguiente:

[...] todo lo que hemos dicho ahora nos induce a creer que *nunca existen casos de invención radical pura*, y probablemente ni siquiera de invención moderada, dado que (como ya hemos afirmado), para que la convención pueda nacer, es necesario que la invención de lo *todavía no dicho* vaya envuelta de lo *ya dicho*. Y los textos “inventivos” son estructuras laberínticas en que con las invenciones se entrecruzan reproducciones, estilizaciones, ostensiones, etc. La semiosis no surge nunca *ex novo* y *ex nihilo*. Lo que equivale a decir que cualquier propuesta cultural nueva se dibuja siempre sobre el fondo de cultura ya organizada.<sup>146</sup>

Está claro que la *creatio ex nihilo* es imposible en la cultura humana, menos en prácticas de larga tradición como el arte. Los procesos de creación inventiva son más bien colectivos, compuestos de muchos pequeños aportes individuales que se van integrando y transformando en procesos mentales muy complejos cuyas objetivaciones concretas tienen la apariencia de lo nuevo, lo

---

<sup>145</sup> Ibidem, p. 357.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 358.

no codificado, pero como dice Eco siempre dibujados sobre un fondo de cultura ya organizada. Lo “nuevo” más allá de la “diferencia” que hace presente una “diferencia sin diferencia”, como argumentó Boris Groys con respecto al *ready-made*, a veces es algo que se sitúa en un contexto en el que no puede ser reconocido como nuevo, porque su diferencia con los prototipos aceptados y reconocidos en ese contexto es tan abismal que no permite establecer puntos de comparación. Por eso, en el contexto de los arquetipos artísticos tradicionales (pintura, escultura, grabado, dibujo) el *ready-made* es lo *nuevo ordinario no diferente*: no es una otredad (invención moderada) sino un indistinguible (invención radical). Lo mismo ocurre con el performance colectivo que protagonizaron artistas, curadores y críticos de arte cubanos en el año 1989. Un juego de béisbol propuesto como acción artística es una invención radical, algo *nuevo ordinario no diferente* en el contexto del arte cubano de aquel momento.

Para el fenómeno de la invención de funciones semióticas también existe una explicación psicológica. Lev Vygotsky en su obra *La imaginación y el arte en la infancia* (1930) conceptualiza la *imaginación* como una función psíquica superior que desempeña una importante actividad creadora basada en la combinación de experiencia, ya sea vivida o aprendida por el hombre de su medio cultural. Siguiendo bien de cerca al psicólogo francés Théodule-Armand Ribot,<sup>147</sup> Vygotsky establece cuatro formas o niveles consecutivos de complejidad en que la actividad de la imaginación se vale del material psíquico conservado a partir de todo lo que el hombre incorpora de su realidad. La relación más básica es aquella que se establece entre la imaginación y la experiencia empírica acumulada por el individuo: no hay creación que no parta de vivencias previas. La segunda forma de relación amplía considerablemente las posibilidades creativas del hombre, pues este es capaz de imaginar y crear a partir no solo de lo que

---

<sup>147</sup> Théodule-Armand Ribot. *Ensayo acerca de la imaginación creadora*. Librería de Victoriano Suárez, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1901.

ha vivido y experimentado por sí mismo, sino también de lo que incorpora de los demás, del medio cultural en general: el hombre “no está encerrado en el estrecho círculo de su propia experiencia”. En el tercer nivel de complejidad intervine el factor emocional, ya que el mecanismo combinatorio de la imaginación no escapa a la mediación de las emociones y los sentimientos: no hay idea, imagen o combinación de ellas que no tenga una base afectiva. Por último, en su máxima expresión creativa la imaginación logra materializar, darle estructura palpable a un proceso mental de tal complejidad, que el fruto de esa invención se presenta como algo en tal manera novedoso que pareciera no tener antecedentes en la historia cultural.

Estos productos de la imaginación han atravesado una larga historia que convendría acaso resumir en un breve esquema: cabe decir que han descrito un círculo en su desarrollo. Los elementos que entran en su composición son tomados de la realidad por el hombre, dentro del cual, en su pensamiento, sufrieron una compleja reelaboración convirtiéndose en fruto de su imaginación. Por último, materializándose, volvieron a la realidad, pero trayendo consigo una fuerza activa, nueva, capaz de modificar esa misma realidad, cerrándose de este modo el círculo de la actividad generadora de la imaginación humana.<sup>148</sup>

Considero que entre esta descripción del mecanismo creador de la imaginación que aglutina, moviliza y funde experiencias, conocimientos, destrezas, emociones, etc., y la noción semiótica de *invención* como modo de producción sígnica, se puede establecer una clara equivalencia conceptual. La compleja operación creativa que Vygotsky contribuyó a fundamentar en términos psicológicos, Umberto Eco la fundamenta en términos semióticos

---

<sup>148</sup> Lev Vygotsky. *La imaginación y el arte en la infancia*. Editorial Akal, Madrid, 1986.

en lo que a la creación de nuevas formas de significar la realidad se refiere.

Vale aclarar también que para Eco la invención signica no es sinónimo de creatividad estética. La invención como un modo de producción de signos no es en lo absoluto una garantía para alcanzar el éxito estético. Se puede afirmar que todo texto artístico de calidad es fruto de una invención, pero no toda invención en el terreno de la representación da como resultado un texto artístico de calidad. En el ámbito del arte la invención de nuevas funciones semióticas sería la regla y no la excepción; esa es una de sus especificidades como práctica cultural: textos que surgen intentando *violar* normas preexistentes para incidir de manera desautomatizadora sobre la relación que establecemos con la realidad. Mientras más radicales son esas invenciones discursivas de los creadores, más difícil les resulta a los receptores establecer una correlación entre lo que se percibe y experimenta y posibles relaciones de significados atribuibles a ello, eso es: estructurar un correlato textual (mental, oral, escrito, etc.) como resultado de la comprensión de lo percibido, cualquiera que sea su naturaleza.

Como indica Eco, el “todo-obra” no es más que una estructura compleja compuesta por muchos niveles y conexiones laberínticas, donde los elementos denotados mutan a elementos connotados y la significación puede ser definida como *fuga semiósica*; pero dicho dinamismo al mismo tiempo ejerce una fuerza organizadora que cuida al sistema de sucumbir en el caos informativo. Los textos estéticos inventivos presentan por lo general un exceso de redundancia tanto en el uso de significantes como en el nivel de los significados denotados. Articulan de manera novedosa la información filtrada en el nivel de los subcódigos científicos y filosóficos y alteran el sistema de las expectativas retóricas de los subcódigos alegóricos y místicos, así como de los subcódigos estilísticos. Por ello el arte juega un papel clave en la transformación de la comprensión, siempre como ganancia sensorio perceptual, emotiva y cognitiva. En el terreno del arte los grados de conciencia con respecto a la realidad están

en constante desarrollo, y contrariamente a lo que ocurre en el plano de lo ideológico (que estabiliza valores y visiones de mundo), son cuestionados y subvertidos todos los intentos de establecer como definitiva y absoluta una determinada concepción del mundo y su consecuente organización de la realidad. Lo cual tampoco quiere decir, aclara Eco, que la obra de arte tenga la capacidad de develar la Verdad, sino «simplemente impugna las verdades establecidas e invita a un nuevo análisis de los contenidos».<sup>149</sup>

Detengámonos ahora, para comprobar alguno de estos criterios, en una obra paradigmática del arte cubano como *El inconcluso milagro del pan y los peces* (1998) de Pedro Pablo Oliva. Este es un cuadro de textualidad *esquizofrénica* en el sentido estético que le da Fredric Jameson al término.<sup>150</sup> Al deslizar la mirada por la cantidad de elementos figurativos que lo conforman no podemos hacer una lectura rápida y abarcadora capaz de unificar toda la información denotada en un plano del contenido ya instituido, que de cohesión a la función semiótica latente en potencia en la obra. Por el contrario, los disímiles signos icónicos desperdigados por toda la superficie pictórica pueden ser asociados en pequeños sintagmas visuales que funcionan como fragmentos cuasi autónomos, o microrrelatos que interactúan por proximidad unos con otros, pero sin una relación directa y explícita entre sí. De esta manera nuestra mirada tendente a una lectura unificadora del mensaje se ve atrapada en una discontinuidad de información visual carente de codificación.

---

<sup>149</sup> Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Ob., cit., p. 383.

<sup>150</sup> Cfr. Fredric Jameson. El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío, en ob. cit.





Pedro Pablo Oliva. *El inconcluso milagro del pan y los peces*, 1998.

En el peculiar estilo pictórico de Pedro Pablo Oliva, cada uno de los personajes es en sí mismo una invención signífica. En la sección izquierda, dos seres con rasgos humanos están fundidos en un mismo cuerpo, el cual a la vez posee elementos característicos de un árbol como ramas y hojas. Hay frutas con rostro, panes que vuelan, pequeños seres con rasgos humanos, un rostro aprisionado dentro de una caja y dos pies que salen por el lateral. Un ser alado con rostro y cabello femeninos levita con la cabeza para abajo. Hay figuras que parecen peces, lagartos, aves. En la sección derecha hay una caja y dentro de esta un personaje con apariencia humana que tiene un pez en la boca. Encima de la caja, que por un costado tiene una llave de cuerdas, hay cuatro personajes humanos que sostienen en sus manos un gran pez. Encima de este conjunto hay una bola de pan con rostro, con los ojos cerrados, por lo que parece dormir plácidamente.

Pero la mayor profusión de elementos figurativos se encuentra al centro de la composición. Vemos un gran sillón de mimbre, y sentados al centro, muy unidos, dos personajes relevantes que sí podemos identificar, porque en su representación el artista ha incluido marcas de identidad muy concretas: se trata de Fidel Castro y un Papa; dos líderes que, aunque de países e ideologías

totalmente diferentes, el artista hace coincidir sobre un trono al centro de su mundo de ficción visual. Sobre ellos, posado en el aro que remata la silla, hay un animal de gran tamaño con el lomo rojo que los mira de reojo. Detrás de la silla al fondo y debajo hay un cuerpo de mujer desnuda que reposa en posición fetal. Más al frente identificamos un cáliz dentro del cual hay peces, y una pequeña mujer se empina para poder mirar en su interior. Debajo del gran trono hay otra serie de personajes, además de panes y peces.

Sería extremadamente arduo describir con exactitud todos los elementos figurativos que se perciben en esta pintura de grandes dimensiones. Cada una de esas figuras es una invención *sígnica*, lo cual quiere decir en términos semióticos que carecen de codificación: no hay correlación instituida con un plano del contenido. Aunque podemos identificar equivalencias perceptuales con determinados referentes: hombres, mujeres, árboles, cajas, peces, panes, lagartos, aves, gatos, silla, etc.; lo que significan cada uno de esos signos hipotéticos seleccionados-creados por el pintor es una total incógnita para el receptor. Y si pasamos al plano de la combinación, eso es, las relaciones entre esos signos hipotéticos como elementos que conforman un *continuum* expresivo (un texto), la gran incógnita la constituye la obra en su totalidad: una compleja estructura de conexiones laberínticas, en la que los elementos denotados ni siquiera tienen un significado concreto, por lo que hacerlos mutar hacia significados connotados y propiciar así una fuga o expansión semiósica requiere de la interpretación tanta creatividad imaginativa y capacidad de asociación, como la que tuvo que emplear el artista para concebir su invención pictórica (semiótica).

Sin embargo, en medio de esa inestabilidad semiótica existen funciones *sígnicas* que cumplen el rol de ejercer una fuerza organizadora que como dice Umberto Eco, evita que el sistema sucumba en el caos informativo. En esta obra algunos de esos elementos claves lo son los dos personajes protagónicos (Fidel y el Papa), el cáliz, los panes, los peces, algunas actitudes humanas y

por supuesto, el título: *el inconcluso milagro del pan y los peces*, el cual proyecta un horizonte de significados sobre la ambigüedad del texto visual. El carácter inconcluso del milagro parece interpelar al unísono a dos metarrelatos de salvación: el cristiano y el socialista. A partir de ahí el trabajo de la interpretación puede ir estableciendo correlaciones codificantes, hasta ir articulando poco a poco un gran plano del contenido para esta obra, que siempre será contingente, único, subjetivo, en correspondencia con el esfuerzo de comprensión de cada receptor concreto.

Como ya expliqué brevemente la semiosis es un fenómeno en el que se establece una influencia "tri-relativa", como sucede con un signo, su objeto y su interpretante. El "objeto" se debe entender en un sentido amplio, es un elemento en principio exterior al círculo de la semiosis, como por ejemplo cualquier ente del mundo físico, natural o creado por el hombre, pero también un sentimiento, un pensamiento, una acción, etc. Esto es lo que se considera Objeto Dinámico en la semiótica de Peirce. El Objeto Dinámico, al ser representado por un signo, entra al curso de la semiosis y el significado de ese signo, a su vez, puede ser traducido en un interpretante. Lo que Peirce considera Objeto Inmediato es el significado potencial de todo signo, que al ser interpretado produce un nuevo *interpretante*, eso es, otro *representamen*. De ahí que toda expresión deba ser interpretada por otra expresión, y así sucesivamente en teoría hasta el infinito; y la propia actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones. Si esto es así para cualquier proceso semiótico, para el arte la interpretación reviste una importancia aún más especial, pues como ya ilustramos con el ejemplo anterior, el Objeto Inmediato de los textos artísticos es mucho más difícil de traducir en un interpretante que el significado de un signo profundamente convencionalizado.

El primer artista que representó en sus tres elementos de primeridad, segundidad y terceridad, la influencia "tri-relativa" que constituye el fenómeno de la semiosis, convirtiéndolo en objeto de reflexión estética, fue Joseph Kosuht. Obras como *Una y tres sillas*

(1965), *Uno y tres paraguas* (1967) y demás variantes, la interpretación más establecida les denomina “tautologías”, pero en realidad lo que representa Kosuht en esas instalaciones es el mismísimo fenómeno de la semiosis: un objeto (silla o paragua) es representado por un signo icónico (imagen del objeto), cuyo significado es a su vez traducido en un interpretante (un texto verbal con la definición de diccionario de la imagen que representa al objeto). Pero esta tautología no es un sistema cerrado de representación, es más bien el fenómeno ubicuo de la semiosis, ilimitado por demás.

En otra obra Kosuht colocó un reloj de pared, la imagen del reloj (pero con una hora diferente a la del reloj real) y tres textos con definiciones de diccionario: uno con la definición de reloj, otro con la de objeto y el tercero con la definición de tiempo. Para explicar lo que el reloj es, para interpretar ese signo, no basta con la representación visual y textual del significado instituido para ese artefacto. Esa explicación necesita expandir la semiosis, recurrir a otros conceptos como el de objeto y el de tiempo, y estos, a su vez, requieren de otros conceptos y otras representaciones, sean verbales, visuales, o de otro tipo; y así sucesivamente.

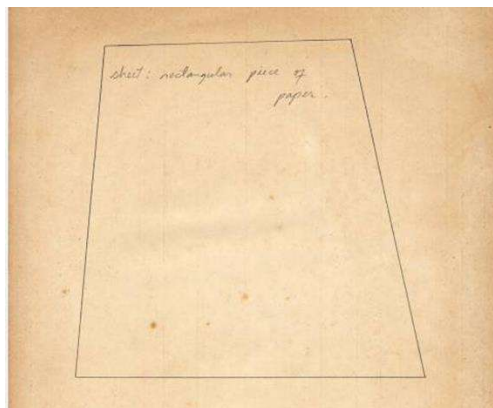


Joseph Kosuth. Serie de Tautologías, 1965-67.

En *Tres y una hoja* (1988) el artista conceptual cubano José Ángel Toirac se apropia del procedimiento utilizado por Joseph

Kosuth. Pero en el caso de la obra de Toirac el objeto que genera una serie múltiple de representación es el contenedor mismo de la obra. En una hoja de papel el artista dibuja un rectángulo, con lo cual representa la imagen de una hoja de papel, y dentro de la figura geométrica escribe, "sheet: rectangular piece of paper". De esta manera, también representa la influencia "tri-relativa" de la semiosis: un objeto, su *representamen*, y un *interpretante* que traduce y representa a su vez el significado de ambos.

Ahora bien, el procedimiento de Toirac resulta novedoso en comparación con el de Kosuth porque la obra, al ser reproducida mediante una imagen fotográfica, no sufre una transformación tan evidente como las tautologías del norteamericano. En los libros y catálogos las tres dimensiones de las obras de Kosuth (el objeto, su signo icónico y su definición verbal) quedan integradas en una nueva representación, la imagen fotográfica. Por tanto, en ese tipo de recepción no directa que se hace a través de los libros se pierde el sentido originario de la tautología. Por el contrario, la obra de Toirac puede ser reproducida en libros sin verse afectada, porque la hoja de papel en que se imprime la imagen fotográfica el receptor la percibirá como la hoja que a su vez es representada en su interior por un rectángulo, y en el interior de este, por una definición verbal. El resultado será siempre: tres y una hoja.



José Ángel Toirac. *Tres y una hoja*, 1988.

Dada la naturaleza expansiva de las prácticas artísticas posmodernas, una teoría de la recepción debe trabajar con un enfoque semiótico lo más amplio posible. La noción de signo que se entiende como función semiótica, que a su vez se remite al concepto de semiosis de Peirce, es mucho más amplia que la que deriva de la tradición semiológica que se remonta a Ferdinand Saussure. Para la semiología de base lingüística se considera signo solo aquellos elementos de sistemas intencionales y artificiales como la lengua, los grados militares, las señales del tráfico, los símbolos de metalenguajes, etc.; por lo que fenómenos naturales y no intencionales quedan fuera de su campo de estudio. Por su parte, la definición de Peirce permite considerar como objeto de estudio de la semiótica también a fenómenos que no han sido producidos artificialmente y que no han sido emitidos intencionalmente, siempre y cuando estos participan en la semiosis; como sucede, por ejemplo, con el humo de un incendio que se ve a lo lejos, la huella de un animal dejada en el camino o los síntomas meteorológicos. Estos fenómenos, y tantos otros, no tienen un emisor humano, pero sí pueden ser dotados de una función sígnica por un destinatario humano, y entrar así en el curso de la semiosis.

El arte, podría decirse, es del tipo de fenómenos artificiales producidos intencionalmente, por tanto, para el arte podría ser suficiente un enfoque semiótico limitado a los signos artificiales que son emitidos de manera intencional para generar un proceso de comunicación entre humanos. Sin embargo, los procedimientos posmodernos no solo se valen de signos artificiales de cualquier lenguaje –visual, verbal, musical, audiovisual–, sino también de todo tipo de objetualidad, de sustancias químicas, de todo tipo de materialidad, inorgánica y orgánica, incluidos cuerpos vivos de humanos y animales, así como cadáveres, órganos,<sup>151</sup> etc. Todos

---

<sup>151</sup> Las acciones performáticas colectivas denominadas *Teatro de las orgías y los misterios*, desarrolladas por Hermann Nitsch desde finales de los años sesenta

esos elementos pueden adquirir una función sígnica cuando son integrados o movilizados en una estructura discursiva que sí es intencional. Y eso es lo que hacen muchas de las prácticas artísticas posmodernas. Si pueden ser comprendidas y consideradas creaciones artísticas es precisamente gracias a la naturaleza de la semiosis, a la fuerza estructuradora de la función estética, así como al carácter ontológico de la comprensión humana, que hace entrar en el curso de la comunicación cualquier elemento que pueda ser utilizado para significar.

Veamos, para finalizar, dos ejemplos en el arte cubano de artistas precursores que llevaron a cabo una expansión de las posibilidades de significar con intención artística utilizando la más variada materialidad. Desde muy temprano en la década de los sesenta Antonia Eiriz y Reinaldo González Fonticiella comienzan a desarrollar un tipo de representación objetual que evade todos los procedimientos convencionales de la escultura. Ambos artistas componen artefactos muy experimentales utilizando toda clase de elementos matéricos, objetos o fragmentos de ellos ya desechos por el uso.

En el año 1964 Antonia Eiriz expone en La Habana lo que ella misma denominó ensamblajes.<sup>152</sup> Casi que en los mismos años que Robert Rauschenberg Antonia introduce en su pintura elementos objetuales, como chatarra aherrumbrada, trozos de cartón, loneta chamuscada, papel con textos impresos. En su primera muestra personal demostró que había avanzado, y mucho, más allá de la pintura para abrirse a un trabajo experimental con objetos ordinarios, trastos de todo tipo: hierros, madera, cartones, herramientas viejas, clavos, papel periódico, piezas de mobiliario,

---

por todo el mundo, incluida La Habana en 2012 en el marco de la Oncena Bienal, son el ejemplo más apoteósico de utilización de cadáveres de animales (reses, cerdos), vísceras, sangre, frutas y otra serie de elementos.

<sup>152</sup> Su primera exposición personal se nombró *Pintura y Ensamblajes* (Galería de La Habana, 1964).

etc.;<sup>153</sup> y con todo ello construyó sugestivos artefactos que cumplían hasta una función de representación icónica. Varias piezas son homenajes explícitos a figuras de la cultura cubana: el pintor Acosta León; el poeta José Lezama Lima; Salomon, el personaje de Chago (Santiago Armada) que acababa de ser censurado en Cuba; y el vendedor de periódicos, un personaje popular. Algunas de estas obras se pueden apreciar en el Museo Nacional de Bellas Artes.



Antonia Eiriz. *El vendedor de periódicos*, 1964.

El caso de Reinaldo González Fonticiella es uno de los más trágicos que se registran en la historia del arte cubano. Nunca pudo exponer sus obras. La institución arte cubana del momento jamás las validó como artísticas. Además de la apariencia ordinaria y grotesca que tenían sus artefactos, también parecían estar cargados con una energía mística, lo cual producía mayor rechazo de su trabajo. El propio artista contó que había un reparo político con su persona porque él era espiritista y sus piezas emanaban “ocultismo”. También se le reprochaba transmitir una imagen “oscura”, “pobre”, “fea”, “deprimente” de la realidad; y Fonticiella

---

<sup>153</sup> Hay algunas fotos de la época que muestran a la joven artista en su taller, rodeada de la más disímil materia prima, atestiguando aquello de que el terreno fértil del arte es aquel donde se produce cultura nueva sobre el detritus de la cultura.



intentó defenderse explicando que su «obra no reflejaba la realidad exterior, sino realidades interiores, fuerzas y luchas internas del hombre, lo cual resultaba tanto o más imperdonable para sus censores». <sup>154</sup>

La novedosa propuesta de Fonticiella quedaba fuera del horizonte de lo que se consideraba y aceptaba como arte. Aquí estamos en presencia también de algo *nuevo ordinario no diferente*. Aquellos artilugios confeccionados con alambres, metal, madera, chapapote, tierra, muñecos, sogas, fibras vegetales, etc., nada tenían que ver con la práctica escultórica tradicional. Y el aspecto poco complaciente de su visualidad, una estética de lo grotesco, lo feo, lo pobre, lo contingente, nada tenía que ver con el espíritu populista y triunfalista del discurso político, ni con la estética realista que los funcionarios de la cultura esperaban que debía poseer un arte inspirado por una Revolución socialista y su pueblo.

*El decapitado* es una obra impactante. Un cuerpo mutilado, chamuscado, como si se tratara del sobreviviente de un incendio o de una catástrofe. Sin embargo, lo sorprendente es que la figura posee gran vitalidad. Se encuentra sentado, solemne, con la cabeza entre las manos situada al centro del vientre. Parece que nos desafía: al espectador, al tiempo, a la propia muerte. ¿Cómo el artista ha logrado semejante paradoja de representación? ¿O es más bien mi propia percepción la que infiere esa dualidad? La única referencia que existe de la obra es una fotografía, porque el propio artista destruyó gran parte de su trabajo a mediados de los setenta. Aun así, sin poder percibir el singular objeto en toda su dimensión física de volumen, tamaño, texturas, sutilezas matéricas, etc., su huella indexical convertida en imagen fotográfica nos interpela con mucha fuerza. La imagen nos imanta. Eso es, atrae la atención sobre sí misma. Estamos en presencia de la dominancia de la función estética que define la estructura de un artefacto que ha sido

---

<sup>154</sup> Desiderio Navarro. *Fonticiella, "co-descubrimiento" de Taillandier, borrado por el Trinquenio Gris*. [Apuntes inéditos cedidos por el autor]

construido no con signos artificiales de un lenguaje como el verbal o el visual, sino con trozos de madera ordinaria, residuos de lo que alguna vez fue una silla de mimbre, gasas de tela, cuerdas, chapapote, ceniza (según lo que se alcanza a distinguir en la foto). En esencia, la lógica de creación con fines estético-artísticos es la misma, sea cual sea la materialidad que se utilice para significar. El artista necesita manipular el acto de la *selección* y la *combinación* de manera inventiva, para generar un texto que nace sin correlación instituida, o débilmente instituida, con un posible plano del contenido.



Reinaldo González Fonticiella. *El decapitado* (década de 1960)

Un ejemplo como este nos permite comprobar la certeza temprana de Víctor Shklovski de que en el terreno del arte «ser político no radica solamente en defender abiertamente ideas políticas, sino también en un posicionamiento formal crítico con las formas del poder».<sup>155</sup> Sin necesidad de abordar explícitamente

---

<sup>155</sup> Pau Sanmartín Ortí. Ob. cit., p. 65.

–de manera militante– temas políticos en las obras, el doble movimiento de la desautomatización que acontece en el arte puede ser eficazmente político, en tanto actúa sobre las estructuras de percepción y comprensión, que tienden, ya sabemos, al embotamiento, al hábito, a la automatización. Como lo formularía Louis Althusser: la ideología es una representación imaginaria de la relación que el sujeto establece con la realidad realmente existente; y solo la ciencia, y el arte, permiten establecer una distancia crítica con respecto a esa representación imaginaria que se estabiliza culturalmente como “visión de mundo”, desde el horizonte de la cual interactuamos con lo Real mismo, dotándole de sentido.<sup>156</sup>

De seguro, *El decapitado* de Fonticiella no podría ser juzgado como un objeto bello, lo cual nos lleva a concluir que la dominancia de la función estética, en lo que concierne al arte, nada tiene que ver con la belleza; por ello la tradición teórica estudiada en el presente capítulo nos sitúa en un terreno totalmente diferente al de la estética filosófica tradicional. Pero un análisis semiótico sí me permite afirmar que incluso a través de una fotografía la imagen de ese cuerpo heroico me conmociona, me hace pensar, me obliga a interrogarle y a restituir para él una función semiótica, eso es, a convertirle en un hecho cultural y en una obra de arte.

---

<sup>156</sup> Cfr. Louis Althusser. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.

### III

## EL PROCESO DE LA COMPRENSIÓN ARTÍSTICA

### 1. Hacia una topología del hecho artístico

Para una teoría de la recepción un texto artístico no puede existir, como función semiótica, fuera del proceso de la comprensión. Podemos decir que existe como estructura significativa (plano de la expresión), pero solo comenzará a ser una estructura significada (plano del contenido) en el momento en que un sujeto receptor establece una correlación codificante por medio de la interpretación. Es ese proceso comunicativo dialógico en el que convergen obra y receptor, donde se materializa un *hecho artístico*. Y dicha materialización ocurre, en primera instancia, en una dimensión virtual: la mente de quien intenta comprender. El contexto de la interpretación se abre, se construye y solo puede llegar a existir a partir del momento en que obra y receptor entran en una relación dialógica.

Para un autor como Wolfgang Iser, figura central de la teoría de la recepción literaria, un “polo estético” sería esencialmente diferente a la estructura o “polo artístico” creado por el autor, porque el primero solo puede surgir mediante el acto de “concreción”<sup>157</sup> realizado por el lector. De dicha polaridad Iser infiere que el verdadero espacio de la obra de arte

---

<sup>157</sup> El concepto de *concreción*, así como el de *polo estético* y *polo artístico*, Wolfgang Iser los toma prestados de Roman Ingarden. Para el autor polaco *concreción* significaba completamiento y actualización por parte del receptor, de los lugares de indeterminación que son potenciales en toda obra literaria. Cfr. Roman Ingarden. Concretización y reconstrucción, en Dietrich Rall (ed.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 31-54.

posee un carácter esencialmente virtual: «A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce. El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura».<sup>158</sup>

También, como diría Hans-Georg Gadamer, para poder comprender ese tipo de “manifestaciones vitales fijadas duraderamente” como son las obras de arte, una parte de la conversación hermenéutica (el texto) solo puede llegar a hablar a través de la otra parte, el intérprete: *solo por la acción de este los signos escritos se reconvierten de nuevo en sentido*. Para el pragmatista norteamericano John Dewey esto era algo igualmente obvio. Por convención el Partenón podrá ser una gran obra de arte -nos dice-, sin embargo, sólo se puede decir que tiene un rango estético cuando el monumento “llega a ser la experiencia de un ser humano”:

Una obra de arte, sin importar lo antigua y clásica que sea verdaderamente, no sólo potencialmente, es una obra de arte sólo cuando vive en alguna experiencia individualizada. Como trozo de pergamino, de mármol, de tela, permanece (sujeto a los estragos del tiempo) idéntica a sí misma a lo largo del tiempo. Sin embargo, como obra de arte es vuelta a crear cada vez que es experimentada estéticamente. Nadie duda de este hecho en lo que respecta a una partitura musical; nadie supone que las líneas y las notas del papel son algo más que los medios gráficos de evocar la obra de arte, pero lo que es cierto de aquélla es igualmente cierto del Partenón como un edificio.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Wolfgang Iser. El proceso de lectura, en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Ob. cit., p. 488.

<sup>159</sup> John Dewey. Ob. cit., p. 122.

Si retrocedemos en poco más en la historia de la reflexión estética, ya Hegel había planteado la tesis de que en el arte la evidencia material (la forma) no constituye un fin en sí mismo, sino que existe con la finalidad de apelar a nuestro intelecto, para que el “contenido” alcance nuestra atención y sea aprehendido e incorporado a nuestra experiencia vital. En las *Lecciones de estética* se puede leer este poético y revelador pasaje:

Lo exterior de la forma, por cuya mediación el contenido se hace intuible y representable, tiene la finalidad de estar ahí solamente para nuestro ánimo y espíritu. Ésta es la única razón de que el contenido y la forma artística estén configurados en recíproca compenetración. Lo que es tan *solo* sensiblemente concreto, la naturaleza externa como tal, no tiene su origen exclusivo en esa finalidad. El variado colorido en el plumaje de las aves sigue resplandeciendo aunque no lo veamos, y su canto no se extingue cuando dejamos de oírlo. El cirio, que florece una sola noche, se marchita sin ser admirado en las soledades de los bosques del sur; y estos bosques mismos, trenzados de la más bella y exuberante vegetación, y mecidos en los más aromáticos olores, también se consumen y marchitan sin que nadie goce de ellos. En cambio, la obra de arte no existe tan despreocupadamente para sí misma, sino que es esencialmente una pregunta, una interpelación al pecho para provocar una resonancia, es una llamada a los ánimos y espíritus.<sup>160</sup>

De manera magistral nos induce Hegel a sentir de modo estético –para lo cual elabora una sugestiva ilusión sensorial con el lenguaje– aquello que marca una diferencia absoluta entre la belleza natural y la obra de arte, visto el fenómeno desde la finalidad de la percepción. La naturaleza, “lo que es tan solo

---

<sup>160</sup> Hegel. *Lecciones de estética*. Ob. cit., p. 67.

sensiblemente concreto”, no tiene como finalidad intrínseca estar ahí para nosotros, ser objeto de nuestra percepción. La intencionalidad de la existencia de la naturaleza sigue siendo un misterio para el hombre, pero lo que enfatiza poéticamente Hegel es que el ciclo de la vida ocurre invariablemente, aunque no lo veamos, aunque no seamos testigos, aunque no estemos presentes para degustar el esplendor efímero del cirio, aun así, este florecerá y se marchitará. Por su parte, la obra de arte *no existe tan despreocupadamente para sí misma*, porque la *intencionalidad* del arte, su finalidad –como escribe Hegel–, es estar ahí en exclusivo para nuestro ánimo y espíritu, como una pregunta, una interpelación que pretende provocar una intensa resonancia en quienes asistimos a su encuentro. La obra de arte debe su existencia a ese encuentro.

Mientras las obras permanecen en algún lugar fuera del alcance de un posible interlocutor; cuando las luces de los museos se apagan y sus salas quedan desiertas; cuando las galerías de arte cierran sus puertas; cuando las obras permanecen en herméticas bóvedas de seguridad; cuando la más reciente producción del artista no ha salido aún del estudio a circular como signo en el espacio público; en ninguno de estos casos es posible hablar de la existencia de un *hecho artístico*, porque falta la presencia de un individuo capaz de iniciar un proceso comunicativo y convertir en experiencia propia lo que otro individuo ha intentado representar, comunicar, valiéndose de signos. En esas circunstancias la categoría de *obra* es equivalente a la de artefacto, objeto, cosa, existencia material, pero aún no es posible hablar de arte, al menos como un hecho vivo. El arte, entonces, es efímero, contingente, existe fenomenológicamente en una dimensión virtual, en un tiempo que es abierto y cerrado por la intención y la voluntad del receptor.

Para una teoría de la recepción el verdadero objeto de estudio no es la obra de arte en tanto artefacto, sino el proceso en el que ese estímulo comunicativo es activado por un receptor. El verdadero objeto de estudio de una teoría de la recepción es el *hecho artístico*. Ahora bien, un hecho artístico puede materializarse

sin la presencia del creador de la obra, y, como se sabe, eso es lo que generalmente ocurre, por razones obvias. Los textos artísticos se convierten en entidades autónomas, con vida propia, que circulan en el espacio cultural y trascienden en el tiempo la existencia de su autor. Por el contrario, un hecho artístico no puede materializarse sin la presencia de un receptor que active la obra y expanda su potencialidad semántica; como tampoco puede materializarse sin la existencia dada del propio texto o lo que pueda ser reconocido como tal, además del resto de los factores que hacen posible un proceso de comunicación. En la comunicación artística ya sabemos que el *referente* es hasta cierto punto indeterminado, una “nebulosa de contenido”. El *código* muchas veces se instituye en el propio proceso de la interpretación, en el que el receptor debe ingeniar relaciones codificantes. Y el *canal* de la comunicación adquiere una importancia medular, pues el espacio expositivo, la museografía, el ambiente, las locaciones, etc., en muchos casos forman parte de la propia obra, en especial si de prácticas artísticas posmodernas se trata.

Por supuesto, el plano de la expresión con el que un sujeto ha intentado exteriorizar una intención comunicativa existe independientemente de su materialización como hecho artístico, pero fuera de un proceso semiótico. Para entrar al curso de la semiosis debe completarse el aspecto “tri-relativo”: los significados potenciales del plano de la expresión o *representamen* deben ser traducidos en un *interpretante*, eso es, un plano del contenido. Aun en los casos en que las obras no son exhibidas y dadas a conocer al público, no entrando así a circular en la red de relaciones que configuran un sistema institucional, el texto puede ser materializado como hecho artístico, pero para ello el autor debe situarse frente a la obra en calidad de receptor. Un acto de creación no necesariamente culmina en su socialización de caras a una audiencia, pero cuando esto ocurre el autor se convierte en su propio receptor y en su propia audiencia. El creador, situado en calidad de receptor de su propio texto, también se ve obligado a



forcejear con la potencialidad semántica intrínseca a su invención estética, y de igual manera debe retraducir en un nuevo *interpretante* (otro texto) el contenido cognoscitivo, emotivo, estético, que quiso representar en la obra, eso es, semiosis en curso.

Por ejemplo, la magia del simulacro cinematográfico hace posible que Pieter Brueghel, resucitado como personaje dramático, nos hable directamente sobre su magna obra *Camino al calvario* (1564). En la medida que avanza la historia del filme *El molino y la cruz* (*The mill and the cross*, Lech Majewski, 2011), el personaje del pintor interpreta repetidas veces la concepción de su complejo cuadro mientras le vemos retocar los bocetos que va elaborando.

Mi pintura tendrá que contar muchas historias. Debe ser lo suficientemente grande para contarlo todo. A todas las personas. Debe haber cientos de ellas. Trabajaré como la araña que vi esta mañana, tejiendo su tela. Primero encuentra un punto de anclaje. El corazón de mi red estará debajo de la rueda del molino. Nuestro salvador está siendo enterrado como si fuera un grano. Sin piedad. Mostraré a nuestro salvador siendo dejado a la intemperie por los túnicas rojas del ejército español. Aunque ha caído en el centro de mi pintura, debo esconderlo de la vista.

Dicho esto, le pregunta el personaje del banquero mecenas: «¿Por qué querrías esconderlo?». A lo que responde el pintor:

Porque es el más importante. Pero puede que no te hayas dado cuenta. Si miras aquí, Simón está siendo alejado de Esther para ayudar a llevar una cruz. Y todos miran a Simón, no al salvador. Hay un molino en la roca. Es el acceso alrededor del cual todos giran entre la vida y la muerte. El molino está enclavado ahí, mirando todo. ¿Por qué lo pusiste tan arriba? [vuelve a preguntar el interlocutor]. En la mayoría

de las pinturas se muestra a Dios saliendo de las nubes, mirando con desagrado al mundo. En mi pintura el molinero ocupará el lugar de Dios. Él es el gran molinero del cielo moliendo el pan de la vida y el destino.

Está claro que en este caso se trata de una obra de arte (la película) interpretando a otra obra (la pintura) mediante la reconstrucción apócrifa de la intencionalidad creativa del artista. El ejemplo permite ilustrar cómo en la gestación de una obra de gran complejidad el artista se sitúa constantemente como receptor frente al texto al cual le está dando vida, porque es el único modo posible de testar y corregir la eficacia de las estrategias retóricas implícitas en la estructura composicional. Es muy interesante la manera en que en el filme se recrea la conciencia del artista sobre alguno de los procedimientos estéticos inventivos que hacen del cuadro una obra maestra:<sup>161</sup> el personaje protagónico, Cristo, es el centro tanto conceptual como topológico de la historia, su corazón

---

<sup>161</sup> *Camino al calvario* plantea una escandalosa aporía histórica. En el primer plano del cuadro se encuentra la Virgen María junto a San Juan y dos mujeres que la acompañan en su sufrimiento. Jesucristo está en camino de ser crucificado, carga en sus hombros el terrible artefacto sobre el que morirá, pero lo hace en medio de una multitud de hombres y mujeres pertenecientes al siglo XVI. Por lo que se conoce de la ocupación de los Países Bajos por parte del Imperio Español en aquella época, la verdadera historia camuflada en la obra sería el drama sufrido por el pueblo del pintor, sometido al terror y la represión. Se trata de una muy elaborada operación conceptual: los Evangelios son revitalizados y actualizados con el contenido histórico del presente del artista. Por tanto, el Cristo representado por Brueghel no es una referencia literal al personaje bíblico y al pasaje de la crucifixión, sino la representación indirecta, simulada, de cualquier joven predicador holandés considerado un hereje por la Iglesia Católica y condenado a una terrible muerte. El Cristo de *Camino al calvario* es el símbolo que encarna una y otra vez en la historia: el hombre, el líder, el mártir, la bondad, el sacrificio, el amor, el bien, etc.; ante el poder, la ambición, la intolerancia, la exclusión, la violencia, la represión, la crueldad, el terror, la muerte, etc. Como todo gran artista, Pieter Brueghel va mucho más allá de lo meramente episódico, particular, anecdótico, para captar esencias universales de la gesta existencial del hombre.

dramático, el acontecimiento trascendental alrededor del cual gira todo; pero justamente por ello su reconocimiento debe hacerse difícil al espectador. El centro, lo más importante, debe ser invisible. El artista no regala nada a la contemplación ingenua.

El otro aspecto que se pone en boca del pintor es la conciencia de la transgresión de una convención iconográfica: la representación de Dios. En lo alto de la gran roca se sitúa el molino de viento, y en su base circular de madera, aunque minúsculo, se puede distinguir al molinero, que apoya una mano en la roca, como en una postura de quietud y contemplación. Es el único personaje que goza de una vista general, omnisciente, para observar el mundo de los hombres y el sacrificio de Jesús; de ahí que se le pueda interpretar como una encarnación terrenal de Dios. El molino, con la fuerza de su sistema de engranajes, su cadencia temporal, la “máquina” de la cual depende la vida y el destino de los hombres..., sería otra metáfora de gran complejidad filosófica que apunta al cambio de cosmovisión que acontece con el Renacimiento.

Como intenta imaginar la película de Lech Majewski, el artista tiene su propia interpretación sobre el intrincado sistema de relaciones de la profusa simbología, tanto iconográfica como composicional, que constituyen el relato pictórico. Después, el resto de los receptores históricos de la obra superpondrán capas y capas de interpretación sobre el mismo texto pictórico, actualizándolo cada vez como *hecho artístico*.

### *Concepto de objeto estético*

En su ensayo programático *El arte como hecho signico* (1934), Jan Mukařovský había dejado sentado el principio teórico de que la obra de arte no puede ser reducida al estado psíquico del autor, ni a los diversos estados psíquicos que provoca en los sujetos receptores, porque: «todo estado de conciencia subjetivo posee algo de individual y momentáneo que lo hace inasible e

incomunicable en su conjunto».<sup>162</sup> Y por el contrario, la obra de arte debe ser algo intersubjetivo: «está destinada a mediar entre su autor y la colectividad».<sup>163</sup> Pero, según Mukařovský, la obra tampoco puede ser identificada meramente con la “cosa” o expresión sensible inmediata a los sentidos. La “obra-cosa” funciona solo como significante, como un símbolo externo que encuentra su correspondencia en un significado que se localiza en la “conciencia colectiva”. Mukařovský se refiere de manera laxa a este “significado” diciendo que es denominado a veces como “objeto estético”, una especie de “núcleo central”, «lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad».<sup>164</sup>

El concepto de *objeto estético* es de origen fenomenológico, una de las principales fuentes teóricas que atraviesa todo el pensamiento estético de Mukařovský. En su erudita sistematización *Las principales corrientes de la estética del siglo XX* Stefan Morawski marca el origen de la estética fenomenológica en un trabajo de Waldemar Konrad del año 1904, titulado precisamente *El objeto estético*. Morawski señala que en dicho estudio el autor –siguiendo la filosofía de Husserl– propone un estatus óntico de la obra de arte en los términos de “ideal” y “supratemporal”.

Pensadores como Roman Ingarden y Nicolai Hartmann trabajan también con el concepto, pero ya no como un “ser en sí mismo”, ideal, sino en relación con el receptor, por lo que la definición del objeto estético se desplaza hacia la dimensión de la “percepción estética de carácter cognoscitivo intuitivo”, mediante la cual se aprehende la “identidad axiológica del objeto contemplado”. Para Ingarden esas cualidades específicas del objeto estético que es posible aprehender mediante la reducción fenomenológica, tenían un carácter metafísico. Por su parte,

---

<sup>162</sup> Jan Mukařovský. *El arte como hecho sígnico*, en ob. cit., p. 88.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 89.

Hartman entiende el objeto estético como un segundo plano o plano meta, al que se llega a través de la percepción sensorial y emotiva del objeto dado en primer plano (la obra-artefacto); en dicho plano es que se puede aprehender algo así como “la visión artística encarnada en el contenido” que forma el “objeto irreal que permanece en el fondo”.

Otro autor de esta corriente estética que desarrolla el concepto es Mikel Dufrenne. Morawski comenta que este, al igual que Ingarden, dio por sentado que una cosa es la obra de arte y otra el objeto estético, el cual es constituido por el receptor. El objeto estético “deviene un mundo”, existe en un espacio y un tiempo distinto al de la obra material; sin embargo: «en el objeto estético no son expresadas directamente las emociones del creador ni éste ha de despertar sentimientos en los receptores. Es una experiencia de otro tipo, porque se basa en la estructura ónticamente específica del objeto».<sup>165</sup>

Como puede verse, en los términos complejos de estos fenomenólogos el objeto estético sería algo así como un significado último, esencial, unívoco, trascendental, metafísico, al que solo se llega a través del método de la reducción fenomenológica. En consecuencia, aunque se desplace su lugar fuera de la obra, hacia el receptor o más bien hacia el plano de la percepción cognoscitivo-intuitiva, todo rasgo subjetivo o individual del sujeto que percibe al objeto queda radicalmente anulado, excluido o marginado en este tipo de conceptualización.

De los pensadores referenciados por Morawski, el único que pudo haber influenciado directamente en Mukařovský –además de Husserl– es Ingarden, pues ambos comenzaron su producción teórica a comienzos de 1930. Ya mencioné que para Mukařovský el objeto estético era entendido como un correlato del artefacto, un núcleo de significado intersubjetivo para todos los sujetos de una colectividad, y por ello localizado en un estado de “conciencia

---

<sup>165</sup> Cfr. Estefan Morawski. Las principales corrientes de la estética del siglo XX, en *De la estética a la filosofía de la cultura*. Ob. cit., pp. 53-58.

colectiva". En textos como *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, o en *¿Puede el valor estético en el arte tener validez universal?*, el teórico checo no llega a desarrollar con mayor profundidad el concepto, pues este no es el centro de su discusión, su uso aparece relacionado siempre al concepto de valor estético.

En sus términos, el objeto directo de la valoración estética no es el artefacto material, sino el objeto estético, que es un correlato, un equivalente inmaterial de la materialidad artística en la conciencia del receptor. Y aquí habla de receptor en singular, ya no de un fondo de conciencia colectiva. Tampoco hay en Mukařovský consideraciones de carácter metafísicas o esencialistas. Cuando intenta pensar la posibilidad conceptual de un *valor estético objetivo*, universalmente válido, devuelve la relación con el valor hacia la estructura artística, dejando fuera al objeto estético, porque es el artefacto el que se mantiene invariable, y apela además a consideraciones antropológicas, nunca metafísicas u ontológicas. Mukařovský indica que la necesidad de este desplazamiento que asocia directamente el valor estético objetivo a la configuración material de la obra radica en el hecho de que el objeto estético está sujeto a cambios, puede variar cuando la obra penetra en nuevos contextos culturales, tanto sincrónica como diacrónicamente, dimensión en la que la variación suele ser más radical. Entonces, si para Mukařovský el objeto estético no es estable, pues puede variar según varíe el contexto de fondo en el que el receptor percibe la obra, es evidente que su noción de este concepto estaba bien alejada del esencialismo objetivante de la estética fenomenológica más ortodoxa.

Aun así, Mukařovský tampoco se cuestiona cómo es posible objetivar un significado que sea compartido de igual forma por todas las conciencias individuales que conforman una colectividad determinada. El estudioso del estructuralismo checo Emil Volek ha sugerido que el concepto de conciencia colectiva con que trabaja Mukařovský tiene sus orígenes en la sociología de

Émile Durkheim: es lo «existente objetivamente, irreductible a las conciencias individuales pero coercitivo sobre ellas».<sup>166</sup> A su vez, este concepto sería el instrumentalizado por Ferdinand de Saussure para resolver la *aporía* del código del lenguaje: «no reducible a los usos individuales del lenguaje (la *langue*), pero existente de alguna manera potencialmente como marco de la *energeia*, de la actividad comunicativa verbal en cada lengua, pero sin convertirse en inmutables esquemas racionalistas prescriptivos».<sup>167</sup>

Al pretender utilizar este concepto de “conciencia colectiva” mediado por la lingüística estructural de Saussure, Mukařovský pone sus originales intuiciones teóricas en una relación incómoda con el modelo estructural de la lengua, que intentaba proyectar como referente conceptual sobre el fenómeno artístico. Toda la importancia que le atribuye a la acción del receptor, por un lado, se la suprime por el otro, al establecer una jerarquía donde ese universo referencial múltiple que moviliza el individuo en el proceso de recepción de una obra puede quedar descalificado si no coincide en alguna medida con lo fijado en el supuesto “núcleo central” de significado situado en la conciencia colectiva.

En la psicología del arte de comienzos del siglo XX también aparece el uso del concepto de objeto estético, como es el caso de Vygotsky, quien lo define precisamente como el contenido psíquico que el receptor construye y crea en la “vivencia estética” de una obra de arte. El psicólogo ruso argumenta que un cuadro en sí mismo no es más que un trozo de tela con cierta cantidad de pintura aplicada encima, de manera que el complicado trabajo de convertir la tela pintada en un cuadro, en un texto comprensible, pertenece totalmente al psiquismo del receptor, es su interpretación quien convierte la tela en una obra de arte.

---

<sup>166</sup> Emil Volek. Introducción. Capítulo III: El hombre en el mundo de las funciones, normas y valores, en *Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Ob. cit., p. 122.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

Vygotsky advierte que en ese momento el análisis psicológico no podía explicar con exactitud en qué consistía la “vivencia estética”, pero se sabía que esta envolvía una actividad constructiva (creativa) muy compleja llevada a cabo por el receptor. Y concluye: «Hace mucho tiempo, los psicólogos dicen que todo el contenido y el sentimiento ligados a un objeto de arte no están en él, sino que son aportados por nosotros. Es como si introdujéramos el sentimiento de las imágenes artísticas, y el propio proceso de percepción es llamado por los psicólogos de “empatía”»<sup>168</sup>.

El concepto de *objeto estético* puede ser recuperado si lo despojamos tanto del lastre metafísico y esencialista que tiene en la tradición de la estética fenomenológica, como de su sometimiento a un estado de “conciencia colectiva”, y lo utilizamos para nombrar la racionalización de los efectos que constituyen la experiencia artística individual que se produce en la materialización de un *hecho artístico*. Hablaría, tentativamente, de objeto estético para referirme a lo que el sujeto *crea* en el proceso de recepción de una obra. Para que el concepto sea operativo esa *creación de la recepción* debe ser susceptible de objetivación: el objeto estético sería entonces la experiencia artística racionalizada, lo que implica que se verifique una traducción de los efectos sensoriales, emotivos, ideológicos, conceptuales, etc., al plano del lenguaje verbal o cualquier otro lenguaje. En mi concepción el objeto estético no es algo que se pueda percibir o algo que pueda ser abstraído de la obra; el objeto estético se construye en el proceso de la comprensión: es el *correlato textual* que necesariamente produce toda actividad de interpretación, es el significado global que articulamos como un texto puramente mental, o que comunicamos a otros ya sea como discurso oral o socializado como otro tipo de discurso (el filme *El*

---

<sup>168</sup> Lev Vygotsky. *Psicología Pedagógica*. Artmed, Porto Alegre, 2003, p. 230. [trad. de la cita del portugués al español, del autor].



*molino y la cruz* sería un objeto estético de la pintura *Camino al calvario*).

Una de las especificidades del arte como forma de conocimiento radica en que se vale de la estimulación de la percepción sensorial como vestíbulo de una experiencia más englobante: el estado de excitación intelectual que experimenta el receptor en la materialización del hecho artístico. Por eso en el arte la cognición sensible no se limita al mero placer o displacer, sino que la excitación de los sentidos es constitutiva en el proceso de estructuración de un plano del contenido que realiza la interpretación. En la recepción del arte el estímulo sensorial se vuelve una fuente energética de la cual se nutre la comprensión, porque el receptor percibirá hasta los detalles más sutiles del nivel físico de la expresión, como elementos estéticos de carácter intencional, y por tanto les otorgará valores semánticos.

Como se puntualizó en el apartado dedicado a la definición semiótica del texto artístico, toda la materia con que se conforma el plano de la expresión, así como elementos diferenciales del lenguaje visual tales como colores, gradaciones, trazos, texturas, relaciones de claro oscuro, relaciones de figura fondo, etc., desempeñan una función importante en tanto intervienen en la producción de una información estética global; de manera que hasta los elementos físicos más básicos son susceptibles de adquirir una función signíca que no puede ser obviada en el proceso en el que la interpretación establece correlaciones entre el texto y un posible plano del contenido. Y se puede hablar de materia semiótica en el nivel de los soportes físicos y en el nivel de los elementos diferenciales del plano de la expresión, porque de alguna manera esa materia ya está cargada con valores culturales.

Ante un texto estético de carácter inventivo, en dependencia de su nivel de complejidad, el receptor puede experimentar que se trata de una masa plástica o de elementos físicos que no poseen equivalencias en su conciencia lingüística; aunque quizás intuya que se trata de una materia estéticamente formada, ya que le está siendo presentada como obra de arte. Lo que hace la

interpretación es apropiarse fundamentalmente mediante el lenguaje verbal de esa materia semiótica no lingüística y por tanto débilmente codificada en términos de convención cultural, para intentar así domesticarla. Por eso lo más común es que hablemos de las obras a través de la apropiación lingüística que hacemos de una intencionalidad semántica que es de alguna manera materia semiótica, pero que solo la interpretación convierte en materia codificada en el plano del lenguaje verbal (aunque la interpretación siempre puede traducir para otro tipo de lenguaje, verificándose de igual manera un proceso semiótico). Precisamente con el concepto de objeto estético pretendo definir esa domesticación que se lleva a cabo con los instrumentos conceptuales que anidan en el lenguaje verbal, de todo cuanto es información semiótica percibida como intencionalidad estética en una propuesta discursiva que aspira al estatus de arte.

Es la interpretación quien forcejea más arduamente con la materia semiótica no lingüísticamente formada tanto de los textos visuales como de las prácticas artísticas multimediales, intermediales y transmediales, para hacerla entrar en las estructuras instituidas del lenguaje verbal. Aunque refiriéndose a la imagen en movimiento del cine, es pertinente aquí esta ida de Guilles Deleuze:

Queremos decir que cuando el lenguaje se adueña de esta materia (y lo hace necesariamente), entonces ella da lugar a enunciados que vienen a dominar o incluso a reemplazar a las imágenes y los signos, y que remiten por su cuenta a rasgos pertinentes de la lengua, sintagmas y paradigmas, muy diferentes de aquellos de los que se había partido. [...] la lengua no existe más que en su reacción a una "materia no lingüística" a la que ella transforma. Es por esto por lo que los enunciados y narraciones no son un dato de las imágenes

aparentes sino una consecuencia que emana de esa reacción. La narración se funda en la imagen, pero no está dada».<sup>169</sup>

Esa “materia no lingüística” a la que se refiere Deleuze es el mundo, toda la realidad circundante, con la cual la lengua interactúa todo el tiempo. Por ello, si somos capaces de establecer un correlato verbal de cualquier texto artístico, sea visual, audiovisual o multimedial, es porque la materia no lingüística que los constituye como fenómenos semióticos hasta cierto punto ya se encuentra previamente apropiada para nosotros por la lengua, y muchos de esos elementos ya cuentan con un equivalente sígnico concretizado en el plano del lenguaje verbal. El establecimiento de una función semiótica, no importa de qué tipo de propuesta discursiva se trate, parte necesariamente de la realidad sensible que da los estímulos, y de lo que nuestros sentidos son capaces de captar, para articularse en un tercer nivel, en un espacio virtual, imaginario: el de la actividad mental de cada uno de nosotros, eso es, el juego combinatorio de asociaciones de significados que ocurre en nuestra mente. No obstante, se debe acotar, junto con Yuri Lotman, que:

El modelo artístico es siempre más amplio y más vivo que su interpretación, y la interpretación es siempre posible únicamente como aproximación. Esto está relacionado con un conocido fenómeno según el cual, al transcodificar un sistema artístico a un lenguaje no artístico, queda siempre un resto “no traducido”, la superinformación que es posible tan sólo en el texto artístico.<sup>170</sup>

Hay una hermosa secuencia en la película *El artista y la modelo* (2012) del director español Fernando Trueba, en la que la magia

---

<sup>169</sup> Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 50.

<sup>170</sup> Yuri Lotman. Estructura del texto artístico. Ob. cit., p. 92.

del cine nos permite ser testigos en tanto espectadores de segundo orden, del tipo de proceso hermenéutico en que se materializa un *hecho artístico* y se racionaliza un *objeto estético*. Se trata de una escena en la que los dos protagonistas, el artista y su modelo, comienzan a darle vida, mediante la interpretación, a un dibujo atribuido a Rembrandt. La película de Trueba cuenta la especial relación que surge entre una bella joven y un viejo escultor, cuando esta comienza a trabajar como modelo para el artista; un hombre de 80 años que buscaba inspiración para realizar su última gran obra. Es el año 1943. La joven campesina, de aspecto simple, que llega al pequeño pueblo francés cerca de la frontera con España huyendo del franquismo, nunca había tenido contacto con el arte en su vida. En un momento de descanso en el taller, el artista saca de un cofrecito de madera una postal con el dibujo de Rembrandt. Se sienta en la mesa y se lo muestra a su modelo.



Fernando Trueba. *El artista y la modelo*, 2012. Capturas de pantalla.

Artista (A): Mira esto.

Modelo (M): Es bonito.

A: Bonito, eso es todo lo que se te ocurre. Pero por Dios, míralo bien, míralo como hay que mirar. Aprende a mirar las cosas con atención. ¿Entiendes? Mira. Es el dibujo más bello del mundo. No existe otro más hermoso.

M: ¿Y lo ha dibujado usted?

A: Claro que no... no, no, no, no... Ya me gustaría a mí. Lo hizo Rembrandt un holandés. Está hecho con una punta de caña tallada mojada en tinta y es una obra maestra, pero es una obra maestra que no pretende serlo. Fíjate en la ternura de la escena. Solo por la posición de los brazos puedes sentir sus pasitos, su inseguridad, sus tambaleos, y aunque no le ves la cara puedes sentir que es feliz.

M: A lo mejor son sus primeros pasos.

A: Sus primeros pasos, sí, a eso me refería. Mira el brazo de la chiquilla, aparentemente dibujado de cualquier manera, eso da igual; lo que importa es el amor que ella muestra por el niño. Lo está sujetando, y puedes percibir que está a punto de soltarlo.

M: Seguro que es la hermana mayor.

A: Sí, sí, sí, sin duda. Pero, mira esto de aquí. Aunque esté de espaldas, por la posición del cuerpo y de la cabeza se siente en su atención que está centrada en el pequeño que ríe entusiasmado y maravillado de empezar a caminar. ¡Cómo es posible tal sabiduría!

M: ¿Y esa es la madre?

A: Sí, sí, sí... sin duda sí..., pero ella está acostumbrada porque no es la primera vez. Está cerca para, pues para intervenir si es necesario. Fíjate en sus ropas, burdas, pesadas, sucias tal vez.

M: ¿Y él es el padre? Ha vuelto del trabajo y todos quieren que vea que el bebé ha empezado a andar.

A: Sí...

M: ¿Y ella quién es?

A: Una vecina que pasa por allí y observa la escena. ¿Sientes el peso del cubo, por la posición de su brazo izquierdo?

M: Sí... es verdad.

A: Rembrandt se sirve de ella para crear el instante, para captar la vida, algo tan simple como la vida.

M: ¿Y cuánto tiempo le llevaría hacerlo?

A: Oh... cuatro o cinco minutos a toda velocidad. Es casi una fotografía, una instantánea, pero que importa el tiempo; es la idea, eso es lo que importa. Y la idea la tenía, y vaya, ¡vaya si la tenía...! (risas)

El experimentado artista comienza expresando un contundente juicio de valor estético: “es el dibujo más bello del mundo... no existe otro más hermoso... es una obra maestra que no pretende serlo”. Pero a partir de ahí el juicio de valor global es fundamentado con suficiencia por la interpretación. Lo que hace el personaje del viejo escultor es adueñarse mediante el lenguaje verbal de los trazos, formas y enunciados icónicos que conforman el sencillo dibujo; y va surgiendo así poco a poco un correlato textual de la imagen. De esta manera, en la medida en que nos arrulla con una voz severa, pero amorosa y sabia, es como si los trazos del dibujo cobrasen movimiento y vida ante nuestra vista. Y el mismo efecto es producido en el personaje de la joven, que muy pronto se involucra en la lectura estética que le está siendo develada por palabras expertas y echa a volar su imaginación: “a lo mejor son sus primeros pasos...” -dice de pronto. Esa espontánea frase marca su entrada en la materialización del hecho artístico; la energía creativa de su imaginación comienza a movilizar experiencia, conocimiento, emociones que terminan nutriendo un relato que le ayuda a captar la escena de amor familiar tal como lo posibilita el arte: como experiencia desfamiliarizadora. El artista toma el relevo de cada una de las preguntas y suposiciones de la joven con su sagaz manera de leer lo visual, desnudando la arquitectura interna del dibujo y permitiéndonos comprender la genialidad de Rembrandt. Cuando

dice que la mujer que lleva el cubo es una vecina que pasa por allí y observa la escena, se vuelve hacia la joven y le pregunta: “¿sientes el peso del cubo, por la posición de su brazo izquierdo?”; y ella, que para ese entonces estaba totalmente absorta en el fascinante instante que ya logra percibir en la obra, le responde: “sí, es verdad”. Esto significa que ha sentido la vibración de la imagen, se la ha apropiado como un relato que ha sido capaz de imaginar, visualizar y articular con palabras en su consciencia lingüística. Ha consumado un proceso de comprensión artística. Y nosotros también.

## **2. Proceso hermenéutico de la comprensión**

Desde una perspectiva hermenéutica, que pone el énfasis en la dimensión interpretativa intrínseca a la comprensión, en la experiencia del arte deja de existir la contradicción o la oposición entre un conocimiento sensible y un conocimiento racional, de ahí que podemos hablar de una experiencia cognoscitiva integral para referirnos al objeto estético en cuanto correlato textual que produce la interpretación. Como hubo de indicar Hans-Georg Gadamer en su crítica al purismo de la conciencia estética romántica: «El mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación».<sup>171</sup>

La actualización filosófica de la hermenéutica realizada por Gadamer dio un giro importante a la estética en los marcos de la tradición alemana y más allá de ella, puesto que parte de una revisión exhaustiva y crítica del paradigma de la conciencia estética, el cual se soporta en los conceptos de belleza, vivencia estética y genialidad, para llegar al paradigma de la conciencia hermenéutica, que hace énfasis en la dimensión interpretativa que constituye la realización de todo proceso de comprensión. La

---

<sup>171</sup> Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, p. 133.

hermenéutica de Gadamer es considerada una de las principales fuentes de influencia de la teoría de la recepción literaria desarrollada por el núcleo de estudiosos de la llamada Escuela de Constanza en Alemania.

Su propuesta se distancia de la concepción tradicional de la hermenéutica entendida como una “preceptiva del comprender”, una disciplina o metódica para interpretar textos. Gadamer proclamará y argumentará un “carácter universal de la hermenéutica”, de ahí que su enfoque sea filosófico y no instrumental. Su pregunta filosófica fundamental es planteada en clave kantiana: ¿cómo es posible la comprensión? El discípulo de Martin Heidegger parte de las ideas de este en el campo de la ontología fenomenológica contenidas en su obra *El ser y el tiempo* (1927). En la concepción de Heidegger la categoría de *comprensión* adquiere una connotación filosófica central, en tanto el *comprender* comienza a ser pensado como una singularidad ontológica de la vida humana en su historicidad:

La analítica temporal del estar ahí humano en Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de «hermenéutica». Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo. El que el movimiento de la comprensión sea abarcante y universal no es arbitrariedad ni inflación constructiva de un aspecto unilateral, sino que está en la naturaleza misma de la cosa.<sup>172</sup>

En la reformulación de la pregunta por el *ser* que emprende Heidegger, se abandona de manera radical el camino especulativo

---

<sup>172</sup> Ibidem, p. 12.



de la objetivación del *ser* como presencia para sí, fundamento, origen, autoconciencia, como determinación trascendental de la existencia humana, tal y como había ocurrido en la tradición metafísica occidental; lo que el joven Heidegger denominó “olvido del ser”. En su crítica radical a dicha tradición el pensador alemán introduce las categorías de temporalidad e historicidad, por lo que su concepto de *ser-ahí* (*Dasein*) es pensado como tiempo, devenir, futuridad, lenguaje y comprensión. Una vez arrojado a la vida el *ser-ahí* tiene una dimensión proyectual, como pura posibilidad en su devenir temporal. El hombre como *ser* en el mundo es pensado ahora en términos de historicidad y temporalidad, en su irremediable finitud existencial, y no como un sujeto capaz de objetivar la totalidad de su conciencia en un presente de autoconciencia absoluta. El sujeto en el horizonte de la temporalidad es ante todo posibilidad, y es la noción de posibilidad la que explica que la historicidad del *ser-ahí* solo sea accesible desde la dimensión de futuro, como un horizonte proyectual siempre abierto e incierto.<sup>173</sup>

Heidegger describe como “círculo hermenéutico” el actuarse de la comprensión como base ontológica del *ser-ahí*. La hermenéutica tradicional hablaba de círculo hermenéutico remitiéndose al texto como algo concluso, donde las partes eran comprendidas de acuerdo con su coherencia con respecto al todo. La crítica de Heidegger y Gadamer a este principio consiste en que cuando la tradición historicista alemana del siglo XIX aplica la misma regla hermenéutica a la historia, surge la aporía de que esta, leída como si fuera un texto, está lejos de ser un todo cerrado; la historia es más bien un libro inconcluso, no finito ni definitivo, por lo que la *necesidad* de una coherencia de la *totalidad* que determine la interpretación de las partes siempre encubre un fundamento metafísico. Uno de los grandes aportes de Heidegger a la hermenéutica consistió en haber derivado la estructura

---

<sup>173</sup> Cfr. Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

circular de la comprensión (círculo hermenéutico) de la temporalidad del *ser-ahí*, con lo cual la comprensión adquiere un carácter de proyecto: “la futuridad del estar ahí”. Dicho círculo hermenéutico, en el sentido ontológico y no historicista que le da Heidegger, nunca llega a cerrarse, a completarse en un todo; es por el contrario un proceso de comprensión en devenir que solo llega a su fin con la muerte, lo que constituye al mismo tiempo su disolución como proceso existencial (imagen para la cual resulta más apropiada la figura de la espiral que la del círculo).

El otro aspecto de gran importancia es que ese movimiento “abarcante” y “universal” del comprender como modo de *ser* del sujeto en el mundo, tanto Heidegger como Gadamer enfatizan que ocurre en el medio universal donde se realiza toda comprensión: el lenguaje. Por tal motivo es que se proclama el carácter lingüístico de toda comprensión. En consecuencia, con esta inédita manera de plantear el preguntar por el *ser*, una de las máximas filosóficas de Gadamer reza así: “un ser que puede comprenderse es lenguaje”. La frase alude tanto a la “universalidad del lenguaje” como a la “infinitud de la conversación en la que se realiza la comprensión”; lo cual no implica suprimir la posibilidad de lo indecible, advierte el filósofo, pero sí hace relativa su validez a cada caso concreto. Según Gadamer este lema «no hace referencia al dominio absoluto de la comprensión sobre el *ser*, sino que por el contrario indica que no se experimenta el *ser* allí donde algo puede ser producido y por lo tanto concebido por nosotros, sino solo allí donde meramente puede comprenderse lo que ocurre». <sup>174</sup>

Gadamer señala que en la lengua alemana el término comprensión (*verstehen*) alude también a un “saber hacer práctico”, y ese tipo de comprensión «basada en la racionalidad de la relación entre medios y fines está sujeta a una normativa distinta de la que preside la comprensión de expresiones vitales y

---

<sup>174</sup> Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*. Ob. cit., p. 19.

de textos»,<sup>175</sup> aunque sugiere que en las dos acepciones se pueden encontrar sentidos afines tales como conocer, reconocer, desenvolverse con conocimiento de algo. En español el término designa de manera más precisa la acción de comprender en un sentido cognoscitivo. Es la capacidad que tiene el hombre para entender, para penetrar en las cosas. Por tanto, el significado convencional de la palabra en nuestra lengua es coherente con la proyección englobante que le dan tanto Heidegger como Gadamer: «Comprender es el carácter óntico original de la vida humana misma».<sup>176</sup>

Gadamer se encarga de profundizar en las consecuencias hermenéuticas que se derivan de esta analítica existencial del *estar ahí* que desarrolla Heidegger. Con el fundamento ontológico que gana el concepto de comprensión, se supera la estrechez metódica que tenía en la hermenéutica tradicional, y su uso se torna radicalmente distinto al sentido que tenía tanto en Wilhelm Dilthey como en Edmund Husserl. La comprensión, entendida como *el modo de ser del estar ahí en cuanto que es posibilidad*, se convierte en un horizonte conceptual que antecede a toda diferenciación del comprender según las diversas direcciones del interés “pragmático” o “teórico”. Semejante horizonte conceptual, que engloba a todas las formas específicas del comprender, incluidas las ciencias metódicas, es el que le da el carácter universal al problema hermenéutico que formula Gadamer, porque: «No hay comprensión ni interpretación en la que no entre en funcionamiento la totalidad de esta estructura existencial, aunque la intención del conocedor no sea otra que leer “lo que pone”, y tomarlo de las fuentes “como realmente ha sido”».<sup>177</sup>

Siguiendo esta tradición de pensamiento podemos comenzar a decir que el arte es del tipo de fenómenos que hace posible la experiencia del *ser*, porque ante las obras de arte quedamos

---

<sup>175</sup> Ibidem, p. 326.

<sup>176</sup> Ibidem, p. 325.

<sup>177</sup> Ibidem, p. 328.

abocados, sin alternativa posible, a intentar comprender lo que ocurre o ha ocurrido. Por tanto, frente a los textos artísticos nos encontramos inmersos en ese tipo de situación donde domina de manera global la comprensión. A través del arte entramos a una conversación infinita en el seno del lenguaje, una conversación en la que el lenguaje es protagónico, un ente activo, que “llama la atención sobre sí mismo”, como hubo de conceptualizar la tradición eslava. Una conversación que ocurre en el ámbito de la posibilidad infinita de lo representable; conversación que expande nuestra finitud temporal y contingencia histórica en un tipo de vivencia que hace posible de manera especial que nos experimentemos como sujetos en el mundo. No en balde uno de los fenómenos predilectos de Gadamer para pensar el proceso hermenéutico de la comprensión, ha sido el arte. Sobre todo, porque en su opinión el arte es una forma de experiencia, de conocimiento, que, junto a la filosofía y las ciencias del espíritu en general, expresa una verdad que no puede ser verificada con los métodos instrumentales de la ciencia moderna:

La filosofía de nuestro tiempo tiene clara conciencia de esto. Pero es una cuestión muy distinta la de hasta qué punto se legítima filosóficamente la pretensión de verdad de estas formas de conocimiento exteriores a la ciencia. La actualidad del fenómeno hermenéutico reposa en mi opinión en el hecho de que solo una profundización en el fenómeno de la comprensión puede aportar una legitimación de este tipo.<sup>178</sup>

En un sentido amplio, el arte puede ser definido como una forma singular de producción cognoscitiva diferenciada no solo de las ciencias metódicas, sino también de la filosofía y demás formas del discurso erudito, no porque su *forma de ser* dependa de medios de representación específicos, sino porque su especificidad cultural está dada por el tipo de *comunicación* que se

---

<sup>178</sup> Ibidem, 24.

establece entre obra y receptor. Es en un proceso singular de diálogo entre dos inteligencias, una fijada con cierta objetividad y otra que es subjetividad en devenir, que se consuma la materialización de un *hecho artístico*; y solo entonces es posible hablar de un saldo de conocimiento producido por el arte. Un conocimiento que podemos definir ahora en clave hermenéutica como experiencia del *estar ahí*, experiencia del mundo en el cual existimos; una experiencia que rehúye de las “regularidades universales”, los “conceptos abstractos”, las “fórmulas exactas”, las “comprobaciones empíricas”, las “refutaciones que intentan convertir en error a las conjeturas” de las llamadas ciencias duras o metódicas. Por tanto, es preciso retomar el camino indicado por Gadamer para reafirmar la actualidad de la hermenéutica, porque de acuerdo con el gran pensador alemán, la legitimidad del arte como forma de conocimiento, en nuestro presente más que nunca, solo puede ser argumentada si se profundiza en la conceptualización del tipo específico de comprensión que se da en la experiencia artística.

### *Problemática de la comprensión artística*

Sobre el trasfondo de la analítica existencial heideggeriana, en principio toda comprensión tiene un carácter de proyecto. Es precisamente ese carácter proyectual el que más interesa para la problemática artística. Así describe Gadamer el movimiento de la comprensión:

El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido solo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que se pone en el texto, consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que

por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido.

Esta descripción es, desde luego, una abreviación simplista. Pues toda revisión del primer proyecto estriba en la posibilidad de anticipar un nuevo proyecto de sentido; es muy posible que diversos proyectos de elaboración rivalicen unos con otros hasta que pueda establecerse unívocamente la unidad del sentido; la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados. Y es todo este constante re proyectar, en el cual consiste el movimiento de sentido del comprender e interpretar, lo que constituye el proceso que describe Heidegger.<sup>179</sup>

Proyectar y re proyectar interpretaciones sobre el texto, en eso consiste el movimiento de sentido de la comprensión. Ahora tenemos que determinar si esta descripción general es adecuada también para la comprensión artística, sobre todo teniendo bien presente la problemática histórica de la ausencia de normatividad que rige la praxis creativa desde la década del sesenta del pasado siglo. Como ya señalé en los capítulos anteriores, resultaría en extremo reduccionista una teoría de la recepción que tome al lenguaje visual como referente único para la conceptualización de la comprensión, en correspondencia con una semiótica visual, por ejemplo, porque en la actualidad ya no es posible hablar de artes visuales en un sentido restrictivo, debido a que la imagen, o el texto visual, ha dejado de ser desde hace algún tiempo la única materialidad con función sgnica a considerar en la creación contemporánea.

Ante esta problemática el enfoque hermenéutico posee la ventaja de que su proyección no instrumental o metódica, y por tanto no circunscrita a un lenguaje específico, permite capitalizar

---

<sup>179</sup> Ibidem, p. 333.

cualquier tipo de comprensión. No obstante, es necesario pensar ese proceso general de la comprensión descrito por Gadamer a la luz de la especificidad semiótica que es propia de los textos artísticos en el horizonte de creación expandido de las prácticas artísticas posmodernas. Por tanto, la pregunta hermenéutica debe ser planteada también en clave semiótica: ¿cómo es posible que en el proceso de la comprensión se pueda establecer una correlación entre la propuesta discursiva que surge como una invención, eso es, con una codificación débil o inexistente, y posibles planos del contenido que la conviertan en una función semiótica, eso es, un hecho artístico intersubjetivo?

En relación con lo anterior la tesis acerca del carácter de proyecto de toda comprensión, cobra total sentido y actualidad. Según Gadamer nuestro esfuerzo hermenéutico consiste en anticipar proyectos interpretativos, presuposiciones, pre-saberes, que en principio no tienen por qué estar contenidos en el texto. Son dichas presuposiciones y anticipaciones de sentido los que hacen avanzar nuestra comprensión, así, el acto de comprender recorre un ciclo en el que se van sucediendo y superponiendo hipótesis interpretativas, en el que los proyectos iniciales se van sustituyendo por otros proyectos supuestamente más acertados en una constante búsqueda y reformulación de la interpretación más satisfactoria. Establecer esa correlación entre la ambigüedad estructural del texto y un posible horizonte del contenido, es la ingente tarea de todo receptor en el proceso de materialización de un hecho artístico; y no hay manera de llevarla a cabo si no se es capaz de proyectar hipótesis interpretativas, de formular preguntas que hagan desarrollar respuestas, de aventurar conclusiones en todas las direcciones posibles. Ese es el camino que conduce a la racionalización de un objeto estético, lo cual equivale a instituir un valor cognoscitivo para un nuevo hecho de lenguaje, una nueva codificación de la realidad que solo en el proceso de la comprensión puede llegar a convertirse en un hecho de cultura.

La experiencia hermenéutica de la comprensión también encierra en sí la lógica estructural de pregunta y respuesta. Gadamer sigue aquí el modelo de la dialéctica platónica, en la que el saber preguntar se convierte en la condición de posibilidad de todo conocimiento. Comprender un fenómeno cultural implica formular respuestas que respondan a las preguntas que este nos plantea; pero es necesario saber reconocer, o movilizar, ese horizonte en el que la pregunta cobra su sentido histórico. Como ya hemos visto en algunos ejemplos, la obra se nos presenta por lo general como una gran incógnita, una incógnita que hay que estructurar primero como pregunta, ya sea la posible interrogante original para la que el propio texto artístico pretende ser una respuesta, como las preguntas más actuales que esa interrogante primogénita puede generar en nosotros. Solo después es que se puede pasar al desarrollo de las posibles respuestas.

Gadamer dice algo muy importante: en el momento en que irrumpe una pregunta queda en suspenso, en entredicho, toda posibilidad de “verdad”. Esta es una máxima hermenéutica fundamental. Significa que para desarrollar posibles respuestas hay que proyectar hipótesis interpretativas, lo cual implica tener que considerar todas las posibilidades de verdad que han sido puestas en suspenso, para luego poder optar por un nuevo contenido de verdad. Comprender desde el preguntar es, en esencia, probar posibilidades, aventurar juicios que atentan contra la pretendida infalibilidad de las certezas establecidas. Y la nueva certeza ganada en ese proceso constituye sin duda un saldo cognoscitivo. Si esta lógica estructural de pregunta y respuesta es verificable en la comprensión artística, he aquí una fundamentación hermenéutica del efecto de desautomatización atribuido al arte por los formalistas rusos, pues, precisamente: ¿existe algo más desfamiliarizador que la pregunta?

Gadamer también introduce cierto principio de verificación que autorregula el proceso de comprensión, para que este no sucumba en el error, la arbitrariedad o el subjetivismo:



El que intenta comprender está expuesto a los errores de opiniones previas que no se comprueban en las cosas mismas. Elaborar los proyectos correctos y adecuados a las cosas, que como proyectos son anticipaciones que deben confirmarse “en las cosas”, tal es la tarea constante de la comprensión. Aquí no hay otra objetividad que la convalidación que obtienen las opiniones previas a lo largo de su elaboración.<sup>180</sup>

¿Funcionan estos criterios de igual manera para la comprensión artística? ¿Qué significa errar en la comprensión? ¿Qué quiere decir que las opiniones previas que comenzamos formulando no se puedan comprobar después en las “cosas mismas”? ¿Cómo se puede determinar que ciertos proyectos interpretativos sean más adecuados que otros porque sí pueden confirmarse en el texto? ¿Qué significa que las anticipaciones de sentido puedan, o deban, confirmarse en el objeto de la comprensión? Si estamos pensando un proceso que ocurre frente a textos cuyo horizonte referencial no está determinado del todo, y en los casos de invención radical ni siquiera existe un modelo previo que oriente la comprensión: ¿puede una propuesta artística desempeñar semejante papel de legislador sobre la validez de los proyectos interpretativos que es capaz de formular un receptor?

Para Gadamer no es precisamente el texto quién legisla, se trata más bien de un constructo extratextual. Esa autoridad exterior a las obras de arte o los textos de pensamiento, pero con poder para vetar o convalidar lo que se dice sobre ellos, es la “tradición” entendida como un gran texto englobante o vinculante que funciona como el horizonte dentro del cual cobra sentido toda comprensión. El concepto de tradición es central en la teoría hermenéutica del pensador alemán, sobre todo porque su mirada se desplaza hacia el pasado, una de sus preocupaciones fundamentales es el cómo comprendemos desde el presente el “contenido de verdad” de esos textos paradigmáticos. Otorga así

---

<sup>180</sup> Ibidem, p. 333.

una centralidad y una autoridad a la tradición como campo de conciliación y entendimiento, que le ha valido un buen número de críticas.<sup>181</sup> El propio Gadamer delata su perturbación ante el arte que se produce en el presente, por no existir entre esas obras y quien comprende una distancia temporal suficiente como para poder mirar en perspectiva histórica teniendo como fondo u horizonte el “suelo firme” de la tradición:

Todo el mundo conoce esa peculiar impotencia de juicio allí donde no hay una distancia en el tiempo que nos proporciona patrones seguros. El juicio sobre el arte contemporáneo reviste para la conciencia científica una desesperante inseguridad. Cuando nos acercamos a este tipo de creaciones lo hacemos evidentemente desde prejuicios incontrolables, desde presupuestos que tienen demasiado poder sobre nosotros como para que podamos conocerlos, y que confieren a la creación contemporánea una especie de hiperresonancia que no se corresponde con su verdadero contenido y significado. Solo la paulatina extinción de los nexos actuales va haciendo visible su verdadera forma y posibilita una comprensión de lo que se dice en ellos que pueda pretender para sí una generalidad vinculante.<sup>182</sup>

¿Es el comprender desde la distancia histórica la única posibilidad de contar con patrones seguros? ¿Y, qué son esos “patrones seguros”? ¿Existe algo así como un “verdadero contenido y significado”, al que solo se puede acceder desde la

---

<sup>181</sup> Por ejemplo, así enjuicia Terry Eagleton este aspecto de la hermenéutica de Gadamer: «Poco se fija en la historia y en la tradición como fuerzas a la vez liberadoras y opresoras, como territorios desgarrados por conflictos y por el afán de dominio. Para Gadamer la historia no es un campo de lucha, discontinuidad y exclusión sino una “cadena continua”, un río cuyo curso jamás se interrumpe (casi podría decirse, un club de quienes opinan igual)». *Una introducción a la Teoría Literaria*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2012, p. 129.

<sup>182</sup> Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*. Ob. cit., p. 367-368.

distancia histórica? ¿Es inútil entonces todo intento de comprensión del arte contemporáneo, simplemente porque al no existir la mediación de la historia se hace inaccesible la “verdadera” forma y sentido “que pueda pretender para sí una generalidad vinculante”? ¿Debemos paralizarnos ante la “impotencia de juicio” que provoca el no poder juzgar sobre un fondo de “patrones seguros”?

La idea de la “mediación” de la “distancia histórica” como la única garantía «que permite una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas»,<sup>183</sup> se convierte en Gadamer en un juicio paradójico: desplaza la posibilidad de la comprensión objetiva de las ciencias humanas hacia el pasado, al tiempo que esa distancia histórica que se va produciendo entre los textos y sus potenciales receptores, se convierte a la vez en condición de posibilidad para la apertura de nuevos chances de comprensión.

[...] el verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a un determinado punto final, sino que es un proceso infinito. No es solo que cada vez se vayan desconectando nuevas fuentes de error y filtrando así todas las posibles distorsiones del verdadero sentido, sino que constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas. La distancia en el tiempo que hace posible este filtraje no tiene una dimensión concluida, sino que ella misma está en constante movimiento y expansión.<sup>184</sup>

De lo anterior se desprende la consecuencia hermenéutica mucho más provechosa de que cada época tiende a comprender de manera diferente, porque los documentos de cultura están inscritos en una tradición por la que cada época manifestará un

---

<sup>183</sup> Ibidem, p. 368.

<sup>184</sup> Ibidem, pp. 368-369.

interés específico y en la que intentará reconocerse y pensarse a sí misma. Gadamer se contradice hasta cierto punto, aunque sea para bien, cuando defiende el principio de que lo que un texto es capaz de significar está también determinado por la circunstancia histórica en que se produce la comprensión y en la cual están inmersos los sujetos, por lo que el sentido de un texto está lejos de agotarse en el supuesto significado original depositado por el autor, o en el que pudo haber tenido para su primer público. Un texto artístico siempre supera en el tiempo a su autor y a la época en que surge, y no existe algo así como un significado final o trascendental. La comprensión no es mera reproducción de un significado originario o el arribo a un significado último, sino que es en realidad la proyección histórica de nuevas posibilidades de significación. Así, cada época genera nuevas aperturas interpretativas, amplía la espiral de la comprensión en la medida en que hace una apropiación histórica de los textos: «Toda actualización en la comprensión puede entenderse a sí misma como una posibilidad histórica de lo comprendido».<sup>185</sup>

De ahí la inconveniencia señalada por Gadamer de hablar en términos de un “comprender mejor” en relación con la apropiación-actualización que hacen de un texto distintas épocas históricas: «Comprender no es comprender mejor, ni en el sentido objetivo de saber más en virtud de conceptos más claros, ni en el de la superioridad básica que posee lo consciente respecto a lo inconsciente de la producción. Bastaría decir que, *cuando se comprende*, se comprende de un modo *diferente*».<sup>186</sup>

Esa diferencia del comprender histórico abre un campo de discusión que concierne directamente a la Historia del Arte, una disciplina cuyo cometido científico consiste en reconstruir el horizonte de sentido en que surge la obra, así como preguntar por sus posibles significados contextuales primigenios. Pero al mismo tiempo, si es que no quiere ser una ciencia meramente

---

<sup>185</sup> Ibidem, pp. 451-452.

<sup>186</sup> Ibidem, pp. 366-367.

arqueológica, debe exigirse a sí misma la labor hermenéutica de actualizar para el presente el valor artístico de las obras, estilos, periodos, etc., en correspondencia con el *filtraje* de las nuevas posibilidades de comprensión que se dan en el tiempo. La lógica proyectual de la comprensión exige a las ciencias de carácter histórico comportarse como un movimiento de conocimiento en constante expansión.

Por supuesto, surge una contradicción paralizante si proyectamos esta exigencia científica de la hermenéutica que Gadamer aplica a la investigación histórica (aquella en la que el “conocimiento objetivo solo puede ser alcanzado desde una cierta distancia histórica”), sobre el propósito de pensar la problemática de la comprensión en el campo de las prácticas artísticas posmodernas. Ante ese arte contemporáneo que le provoca a Gadamer una “desesperante inseguridad”, una “peculiar impotencia de juicio”, no interesa tanto la exigencia de que la comprensión deba arribar a la objetivación de alguna especie de contenido vinculante, como sí valorar la importancia que reviste el quehacer subjetivo de los receptores concretos para que sea posible la comprensión. Esto implica optar por una orientación teórica diferente. Tomo distancia en este punto del determinismo otorgado tanto de la tradición como de la historia, que termina aniquilando todo espacio de acción a la singularidad emocional del sujeto concreto que comprende. Las consecuencias del determinismo atribuido a la historia se expresan claramente en estas palabras de Gadamer:

En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La auto-reflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. *Por*

*eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser.*<sup>187</sup>

Gadamer insiste en lo siguiente: «El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación».<sup>188</sup> Es posible que para el filólogo, el historiador del arte, el filósofo, el que se ocupa de investigación histórica y demás profesionales que tienen a su cargo el estudio académico de los textos artísticos y de pensamiento que conforman una tradición cultural, esta máxima hermenéutica proclamada por Gadamer pueda funcionar como una metodología a seguir, aun cuando la mediación de la subjetividad sea lo que distingue por excelencia las ciencias humanísticas. Mas, cuando se trata del sujeto que se enfrenta al arte de su tiempo, sin otro objetivo que el de saciar una necesidad cultural, este enfoque se vuelve en extremo totalitario, y la pretensión de objetividad científica, aunque se exija y persiga en términos diferentes a los de las ciencias metódicas, termina marginando u olvidando la dimensión singular, contingente y empírica que nos constituye como seres en el mundo.

Como dice el propio Gadamer, no hay comprensión e interpretación en la que el sujeto no movilice la totalidad de su estructura existencial, y está claro que esa estructura es profundamente histórica, pero es necesario reconocer también que existe un reducto de experiencia empírica individual que el determinismo histórico no puede soslayar. Esa experiencia empírica individual y por tanto subjetiva, es un componente esencial para la comprensión artística. Lo es porque el arte apela tanto a la cognición sensible de la *aisthesis* como a la emoción y a la reflexión; y estas tres formas de experiencia conforman un proceso unitario de comprensión. No es el determinismo histórico

---

<sup>187</sup> Ibidem, p. 344.

<sup>188</sup> Ibidem, p. 360.

sino lo más íntimo, singular e irrepetible de la vivencia personal, lo que incide de manera decisiva en el proceso mediante el cual establecemos una correlación entre, pongamos por caso, elementos diferenciales del lenguaje visual tales como los colores, las diferentes gradaciones, los tonos, las texturas, la luz, los efectos ópticos, etc., y cierto estado emocional, la activación de recuerdos, sensaciones, etc. La circunstancia de vida puntual por la que atraviesa la persona es definitoria en el aflorar de esa respuesta emocional ante estímulos de materia organizada, y es lo que le da en última instancia relieve semiótico a elementos del lenguaje visual que aún no constituyen unidades de significado, como los antes mencionados. La pintura abstracta sería el ejemplo extremo de este proceso, en el que la semiosis aún es posible incluso prescindiendo de los signos icónicos, que son el nivel primario de articulación del lenguaje visual. Pero también, como vimos en el capítulo anterior, muchas de las prácticas artísticas posmodernas recurren a materiales y medios de muy diversa naturaleza, por lo que para que eche a andar la semiosis el receptor debe proyectar una función sígnica sobre esa materia movilizada con intencionalidad artística.

Por otra parte, si la disposición emocional e intelectual del sujeto no está abierta a dejar entrar en su propia experiencia la situación dramática y conceptual que le presenta una obra, y si dicho sujeto no tiene el entrenamiento hermenéutico necesario como para movilizar los estímulos sensoriales y emocionales en un proceso global de reflexión, la comprensión artística estará lejos de ser satisfactoria. Otro asunto es el grado de amplitud del horizonte cultural de cada persona, que resulta un factor decisivo para que el receptor en su esfuerzo de comprensión pueda desarrollar construcciones reflexivas más complejas de contenido histórico, filosófico, político, ideológico, psicológico, antropológico, estético, etc.

En su ensayo *La actualidad de lo bello* (1977) Gadamer realizó un extraordinario esfuerzo teórico por conciliar su estética hermenéutica con lo que él denomina “arte moderno”. Un

espectador –nos dice– es algo más que un mero observador; lejos de contemplar meramente lo que acontece en un juego siempre participa de manera activa (aunque sea en su interioridad mental) y forma parte como co-jugador de una especie de “autorrepresentación del movimiento de juego”. En el arte esa apreciación general se vuelve mucho más relevante y esencial. La fundamentación del elemento lúdico en el arte le parecía significativa para tender un puente entre el arte de la tradición y el “arte experimental moderno”, sobre todo en lo concerniente a la existencia concreta de las obras. Ante la inclinación de muchos artistas del siglo XX –que Gadamer considera importantes– de eliminar la distancia tradicional, estrictamente normada, entre el público y la obra, se pregunta:

Ahora bien, ¿quiere esto decir que la obra ya no existe? De hecho, así lo creen muchos artistas –al igual que los teóricos del arte que les siguen–, como si de lo que se tratase fuera de renunciar a la unidad de la obra. [...] Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irrepetible, cuando aparece o se lo valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad. [...] Y así, es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar. Pues ahí había algo que he juzgado, que «he comprendido». Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y sólo esa identidad constituye el sentido de la obra.<sup>189</sup>

Incluso, Gadamer pone el ejemplo del “botellero” (*Secador de Botellas*, 1914) de Duchamp, que le parece un caso límite, un

---

<sup>189</sup> Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 70-71.



instrumento que “pasa de súbito” a “ser ofrecido” como si se tratara de una obra. Este tiene su determinación en el efecto que produjo una vez; no se le puede considerar una “obra duradera” en el sentido tradicional de la noción de “perdurabilidad”, pero confirma Gadamer que, en el sentido de la *identidad hermenéutica*, “es ciertamente una obra”.

Si la identidad de la obra es esto que hemos dicho, entonces sólo habrá una recepción real, una experiencia artística real de la obra de arte, para aquel que «juega-con», es decir, para aquel que, con su actividad, realiza un trabajo propio. ¿Cómo tiene lugar esto propiamente? Desde luego, no por un simple retener en algo la memoria. También en ese caso se da una identificación; pero sin ese asentimiento especial por el cual la «obra» significa algo para nosotros. ¿Por medio de qué posee una «obra» su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo «que entender», en que pretende ser entendida como aquello a lo que «se refiere» o como lo que «dice». Es éste un desafío que sale de la «obra» y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego.<sup>190</sup>

Es el receptor que asume el reto de ser co-jugador, quien se encarga de construir la unidad de la obra entendida en términos de identidad hermenéutica; porque dicha identidad o identificación de significados es esencialmente lo mismo que la experiencia artística de quien se coloca en situación interpretativa. Este fenómeno es más visible cuando se trata de acciones artísticas efímeras, pero como también afirma Gadamer, en la experiencia

---

<sup>190</sup> Ibidem, p. 72-73.

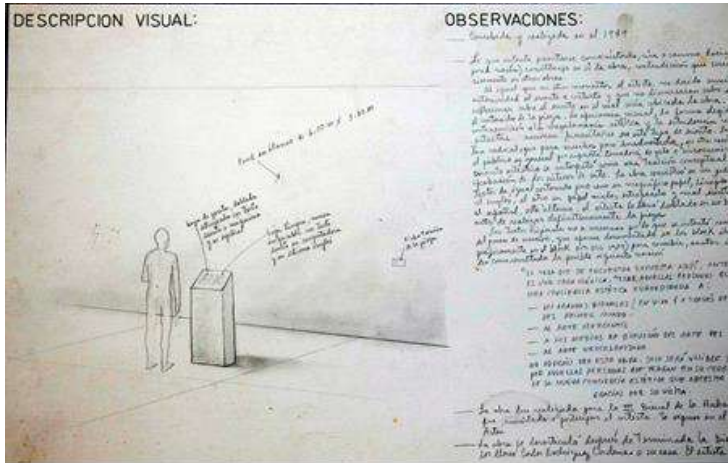
del arte siempre hay involucrado un esfuerzo de reflexión, un “trabajo espiritual”, no importa si el receptor se enfrenta a obras tradicionales o a la creación contemporánea más experimental. «Por esta razón, me parece –dice Gadamer– que es falso contraponer un arte del pasado, con el cual se puede disfrutar, y un arte contemporáneo, en el cual uno, en virtud de los sofisticados medios de la creación artística, se ve obligado a participar».<sup>191</sup>

He aquí el puente que traza el concepto de *identidad hermenéutica* entre el arte tradicional y las prácticas artísticas posmodernas, porque se trata precisamente de un concepto que solo puede ser pensado en el proceso en que se materializa un hecho artístico. No existe distinción entre el modo particular en que una obra se interpreta y su identidad hermenéutica misma, porque: hay un desafío que sale de la obra, espera ser correspondido, y la respuesta sólo la puede dar quien haya aceptado la provocación cognoscitiva. Como cada co-jugador forma parte de un juego histórico y colectivo, las preguntas y respuestas siempre son las propias, las que cada uno de nosotros producimos activamente.

Lázaro Saavedra participó en la Tercera Bienal de La Habana en el año 1989 con una propuesta conceptual muy singular, titulada *Dr. Jeckyl y Mr. Hide*. El artista dejó en blanco el área de pared que le fue asignada en el Museo Nacional de Bellas Artes; solo colocó en frente un pedestal con dos hojas que contenían el mismo texto, uno en inglés y el otro en español. Los dos papeles originales se extraviaron después del desmontaje de la obra, pero en la descripción visual que hiciera Saavedra tiempo después, se lee la siguiente versión del contenido original:

---

<sup>191</sup> Ibidem, p. 77.



Lázaro Saavedra. *Dr. Jeckyl y Mr. Hide*, 1989.

La obra que se encuentra expuesta aquí, ante usted, es una obra mágica. Todas aquellas personas que tengan una conciencia estética subordinada a: las grandes bienales del Primer Mundo (en vivo o a través de catálogos); el arte mercantil; a los medios de difusión del arte del Primer Mundo; al arte neocolonizado, no podrán ver esta obra. Sólo será visible y comprendida por aquellas personas que tengan en su cerebro los gérmenes de la nueva conciencia estética que necesita el arte del Tercer Mundo. Gracias por su visita.

Se trata de un gesto conceptual puramente lingüístico, en el tono de los *Secret Painting* de Art and Language. Este tipo de obra “mágica”, de contenido invisible o secreto, delega en el receptor la movilización de un universo de problemáticas artísticas y políticas, que el artista enuncia en su comentario, pero en las que el receptor debe profundizar para que se pueda desencadenar un proceso de reflexión. Por tanto, la obra resulta “visible”, comprensible, solo para aquellos receptores que sean capaces de aceptar el juego conceptual que el artista propone. Si se analiza el contenido del texto dispuesto en el pedestal, a diferencia de los *Secret Painting* la intencionalidad de Saavedra no parece que

estuviera dirigida a negar la representación visual en sí, sino más bien un tipo de conciencia estética subordinada a la hegemonía institucional del arte del Primer Mundo, del que la Bienal de La Habana intentaba desmarcarse desde su fundación en 1984. De manera que el receptor con ojos para ver la obra tendría que poseer una conciencia estética emancipada: “la nueva conciencia estética que necesita el arte del Tercer Mundo”.

Ahora bien, ¿qué se puede entender por “conciencia estética emancipada” ?, y, ¿cuál sería la conciencia estética que necesita el arte del Tercer Mundo? Por supuesto, el artista no define esos horizontes conceptuales a los que alude; delega toda la responsabilidad en el receptor. Si imaginamos aquel contexto en el que la obra fue exhibida, quizás muchas personas pasaron de largo frente a la pared no cubierta por ninguna pieza “visible”; otras pueden haber leído el documento y haber considerado en el acto que se trataba de una payasada del supuesto artista, y de la misma manera continuaron su camino. En ninguna de esas situaciones hipotéticas se materializa un hecho artístico ni se crea un objeto estético como resultado de un proceso de comprensión, porque esta no acontece.

Pero si se dio el caso de que un individuo se detuvo en el espacio, leyó la ficha técnica y el comentario de Saavedra, y decidió entrar en el juego, se dispuso a hacer preguntas sobre los posibles significados de la nada convencional propuesta artística, y esas preguntas le llevaron a formular algunas hipótesis interpretativas; la “obra invisible” de seguro comenzó a tomar forma, no en la pared sino en su mente, como un único e irrepetible proceso de comprensión que actualiza el gesto del autor como hecho artístico. Si tomamos en cuenta que la Bienal es un mega evento internacional que atrae gran cantidad de público, ese sujeto pudo haber sido un espectador corriente, pero también un artista, o coleccionista, curador, funcionario político, o crítico de arte; y también pudo haber sido cubano, o latinoamericano, caribeño, europeo, africano o soviético. Aun cuando en cualquiera de esas situaciones hipotéticas se trata de sujetos que compartían

el mismo momento histórico en términos globales, y por más que Gadamer sostenga que “los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser”; la realidad histórica encarna en cada sujeto de manera diferente, porque la experiencia empírica individual es única e irrepetible, por contingente. Es de suponer entonces que las interrogantes planteadas por cada uno de esos posibles receptores fueran parcialmente diferentes, como diferentes serían las respuestas que conllevan cierto nivel de comprensión de la obra.

De esas preguntas y respuestas es que depende la *identidad hermenéutica* de la obra, que solo puede surgir en medio del “juego artístico” cuya finalidad no descansa más allá de sí mismo, y en el que el receptor es un co-jugador imprescindible; porque, un “desafío” debe ser comprendido, y la identidad hermenéutica es siempre co-producida. Imaginemos ahora que un crítico de arte bien informado de las problemáticas de la época a las que se refiere Lázaro Saavedra en *Dr. Jeckyl y Mr. Hide*, escribió una larga reflexión sobre la obra, profundizando en cuestiones políticas, ideológicas, de mercado, institucionales, estéticas, que constituían diferencias fundamentales entre lo que se consideraba arte del Primer Mundo y arte del Tercer Mundo, o arte capitalista y arte socialista, o las plataformas institucionales de los países desarrollados y las alternativas creadas por los países subdesarrollados, considerados periféricos, etc. En esa situación hipotética se habrá consumado una identidad hermenéutica de la obra, expandida en la interpretación del crítico. Pero al mismo tiempo, dicha constatación permite plantear otra serie de problemáticas.

¿Hasta qué punto del proceso interpretativo es posible verificar que el objeto estético que el crítico produce sigue estando determinado directamente por los estímulos conceptuales presentes en *Dr. Jeckyl y Mr. Hide*? Si como sugiere Gadamer, toda elaboración de un proyecto interpretativo es condición de posibilidad para una nueva hipótesis, ¿no se produce en ese proceso un progresivo distanciamiento del nivel denotativo del

texto artístico, que hace que en algún punto los niveles de interpretación se comiencen a sostener y verificar unos en otros? Si esto fuera así: ¿son los proyectos previos o iniciales menos correctos o adecuados que las nuevas reformulaciones interpretativas que se desarrollan a partir de ellos? ¿O más bien se trata de un movimiento reflexivo que crece en espiral, en el que cada uno de los círculos concéntricos de significados tienen un valor *per se* además de que abren la posibilidad de que otro círculo se desencadene a partir de sí?

### 3. ¿Tiene límites la interpretación en el arte?

Es el momento de imbricar el enfoque hermenéutico de la comprensión artística con la semiótica de lo ambiguo trabajada en el capítulo anterior. Para Umberto Eco, desde el punto de vista comunicativo el texto estético se presenta como un modelo de relación pragmática:

Leer un texto estético significa a un tiempo: (i) hacer INDUCCIONES, es decir, inferir reglas generales a partir de casos particulares; (ii) hacer DEDUCCIONES, es decir, verificar si lo que se ha afirmado por hipótesis a determinado nivel determina los niveles posteriores; (iii) hacer ABDUCCIONES, es decir, poner a prueba nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas. Por consiguiente, en él intervienen todas las modalidades de inferencia.<sup>192</sup>

Esta sucesión de modos de inferencia guarda una estrecha semejanza con la descripción general del movimiento de la comprensión que ofrece Gadamer. Y es que precisamente la semiótica define la *abducción* como «un principio general que rige

---

<sup>192</sup> Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Ob. cit., pp. 383-384.

todo el conocimiento humano».<sup>193</sup> Para Eco «la abducción es un procedimiento típico mediante el cual, en la semiosis, somos capaces de tomar decisiones difíciles cuando se están siguiendo instrucciones ambiguas».<sup>194</sup> Entonces, estableciendo una conciliación entre ambas tradiciones, diríamos que de manera general comprender implica necesariamente hacer abducciones. Se definen tres tipos de abducciones: la hipótesis o abducción hipercodificada, la hipocodificada y la creativa, que incluye la meta-abducción. La *abducción creativa* es la que se correspondería con la comprensión artística.<sup>195</sup> Sobre todo porque, frente a textos artísticos, en los que las “instrucciones” suelen ser muy ambiguas, la exigencia es tomar decisiones difíciles y audaces en todo momento. Dicha toma de decisiones consiste, como ya se ha expuesto, en un probar posibilidades, en un proyectar y re proyectar hipótesis interpretativas capaces de establecer correlaciones entre el plano de la expresión y un posible plano del contenido.

Ahora bien, para Gadamer la interpretación no es más que la forma explícita de realización de la comprensión; pero, ya que he estado hablando constantemente de interpretación: ¿cuál es la explicación semiótica de la interpretación? Umberto Eco, remitiéndose a la filosofía de la *semiosis ilimitada* de Ch. S. Peirce, sistematiza así lo que él denomina primer ejemplo de “semántica liberal”:

---

<sup>193</sup> Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen, Barcelona, 1992, p. 261.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>195</sup> En esos casos: «La ley debe inventarse *ex novo*. Inventar una ley no es tan difícil, siempre que nuestra mente sea lo bastante creativa. Como veremos en 4.2.3.1, esta creatividad entraña también aspectos estéticos. En todo caso, este tipo de invención obliga a realizar (más que en los casos de abducción hiper o hipocodificada) una meta-abducción». Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Ob. cit., p. 264.

(i) toda expresión debe ser interpretada por otra expresión, y así en adelante, hasta el infinito; (ii) la misma actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones; (iii) durante este proceso semiótico, el significado socialmente reconocido de las expresiones crece mediante las interpretaciones a las que se las somete en diferentes contextos y circunstancias históricas; (iv) el significado completo de un signo no puede ser sino la crónica histórica del trabajo pragmático que ha acompañado cada una de sus apariciones contextuales; (v) interpretar un signo significa prever –idealmente– todos los contextos posibles en que puede introducirse. La lógica de los relativos de Peirce transforma la representación semántica de un término en un texto potencial (cada término es una proposición rudimentaria y cada proposición es un rudimentario argumento). En otras palabras, un semema es un texto virtual y un texto es la expansión de un semema.<sup>196</sup>

¿Es posible aplicar este esquema descriptivo de la interpretación al proceso de la comprensión artística? Si ya establecimos que la interpretación en el arte produce un objeto estético, y que este se define como un correlato textual de la obra, dicho correlato textual es exactamente lo que se acaba de describir. La domesticación a que sometemos la ambigüedad de las obras, mediante los instrumentos conceptuales de la conciencia lingüística, realiza una *representación semántica* de la materialidad significativa que constituye la propuesta artística.

La semiosis artística produce la más liberal de todas las semánticas posibles, por lo que podemos suscribir todos los puntos de la síntesis que hace Eco de los postulados lógico-semióticos de Peirce. Una propuesta discursiva con pretensión de estatus de arte, para convertirse en *hecho artístico*, debe ser interpretada por otro texto (representación semántica, objeto

---

<sup>196</sup> Ibidem, p. 295-296.



estético), y así en adelante, en principio hasta el infinito. Dada la ambigüedad estructural que caracteriza a los textos artísticos como ejemplos por excelencia de *invención signica*, la misma actividad de interpretación es la única manera posible de construir la identidad hermenéutica de las obras. Durante este proceso semiótico el significado socialmente reconocido, intersubjetivo, de las obras de arte crece sobre las interpretaciones que se producen en diferentes contextos y circunstancias históricas. Hipotéticamente, el significado completo de un texto artístico no puede ser sino la crónica histórica del trabajo pragmático que lo ha materializado como hecho artístico en cada una de sus apariciones contextuales; pero al ser la semiosis un proceso en principio ilimitado, dicho significado es en principio también ilimitado, o solo parcialmente alcanzado en cada contexto histórico concreto. Interpretar una obra de arte significa realizar su expansión semiótica, en principio ilimitada.

Es verdaderamente revelador encontrar criterios muy semejantes en el profundo estudio que realizó Yuri Lotman sobre la estructura del texto artístico literario:

Probablemente todas las interpretaciones de *Eugenio Onéguin* que han tenido históricamente lugar, si añadimos aquellas que todavía surgirán antes de que la obra deje de atraer la atención del lector, constituirán la esfera de significados de la novela de Pushkin en su traducción al lenguaje no artístico. Semejante criterio nos obliga a poner mayor empeño en el examen de la historia de la recepción de textos en la conciencia de los lectores. Códigos siempre nuevos de conciencias lectoras revelan en el texto nuevos estratos semánticos.

Cuanto mayor es el número de semejantes interpretaciones, tanto más profundo es el significado específicamente artístico del texto y tanto más larga su vida. Un texto que admite un número limitado de interpretaciones se aproxima a un texto no artístico y pierde su longevidad específica artística (lo cual, desde luego, no le impide poseer una longevidad ética,

filosófica o política que está determinada, sin embargo, por causas totalmente distintas).<sup>197</sup>

Umberto Eco considera que el concepto de semiosis de Peirce resulta tan meritorio porque en principio la influencia “tri-relativa” que constituye el fenómeno no contempla un intérprete o sujeto consciente. Tampoco abre espacios para que el plano del significado goce de predominio epistemológico (de base metafísica) con relación al plano de la expresión o el significante, como sí sucede en la definición clásica de signo de Saussure. En el caso de los signos con significados estables, bien fijados por una convención cultural, la interpretación los lee de manera *cuasi* automática mediante abducciones hipercodificadas, porque el *interpretante* de ese tipo de *representamen* ya está instituido, forma parte del universo semántico, de las funciones semióticas convencionalizadas por el uso. Es en ese sentido que Peirce piensa la semiosis como un fenómeno que existe independientemente de la conciencia de un sujeto concreto. La semiosis es todo el universo codificado como cultural que hace posible la comunicación humana, las conexiones intersubjetivas, y al mismo tiempo, es el fenómeno que permite mapear en el plano semántico, toda la cultura humana, eso es: los *objetos*, sus *representámenes* y sus *interpretantes*. Sin esa influencia “tri-relativa” no hay apropiación cognitiva (humana) de la realidad o lo Real, que como diría Lacan, es aquello que se resiste a la simbolización (comprensión).<sup>198</sup>

Entonces, una cosa es la definición de la semiosis como fenómeno, y otra cosa es semiosis en curso. Un proceso semiótico no echa a andar sin la existencia al menos de un sujeto consciente que active el trabajo pragmático para interpretar una configuración textual o acción discursiva ya dada. Lo que ocurre

---

<sup>197</sup> Yuri Lotman. *Estructura del texto artístico*. Ob. cit., p. 93.

<sup>198</sup> Cfr. Jacques Lacan. Lo simbólico, lo imaginario y lo real, en *De los Nombres del Padre*. Paidós, Buenos Aires, 2005.

en el caso del arte es que, ante un *representamen* complejo como lo es un texto artístico, el trabajo pragmático que debe realizar el receptor no cuenta con *interpretantes* ya instituidos a la mano, estos hay que producirlos mediante abducciones creativas; solo así se produce un objeto estético, un correlato textual codificante. Por ello propongo equiparar, en lo que concierne a la interpretación y la comprensión artísticas, la categoría de *interpretante* con el concepto de *objeto estético*. Umberto Eco ha indicado que «aun suponiendo que el interpretante sea el conjunto de las denotaciones de un signo, que las connotaciones sean el interpretante de las denotaciones subyacentes y que una nueva connotación sea el interpretante de la primera, el concepto de Peirce no queda todavía agotado».<sup>199</sup> Debido a la complejidad y la amplitud de esta categoría, constitutiva además de todo tipo de proceso semiótico, en el caso de la recepción del arte propongo manejar el concepto de objeto estético, que es en principio equivalente, pero con la peculiaridad de que en la semiosis artística el objeto estético no está dado de antemano, no preexiste a la labor de comprensión de un receptor, sino que debe ser construido por el proceso mental que hace posible la interpretación.

Es necesario aclarar también que la conceptualización del proceso global de la comprensión artística que desemboca en la racionalización de un objeto estético no suprime la posibilidad de lo “inefable”, lo “indecible”, lo intraducible o transcodificable. Prácticas artísticas tan promiscuas e híbridas como las posmodernas, someten al receptor –a veces en una misma propuesta– al influjo de diferentes universos sígnicos, de forma tal que resulta muy difícil traducir efectos estéticos muy dispares al seno del lenguaje verbal, medio en el que solemos comunicar nuestra interpretación, aunque no sea el único. Por más esforzada que sea la racionalización de un objeto estético, siempre quedará un residuo de experiencia artística que se hace intraducible, y

---

<sup>199</sup> Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Ob. cit., p. 117.

mientras más rica es la potencialidad semántica de una obra, mayor suele ser ese remanente de experiencia “inefable”. Pero también es necesario enfatizar que en el tipo específico de semiosis que genera el arte, el trabajo de la interpretación depende en gran medida de la disposición y capacidad del receptor, de sus conocimientos, habilidades interpretativas, su imaginación y creatividad, etc., para traducir conjuntos de estímulos ambiguos en proyectos interpretativos que deben estructurarse al fin y al cabo en forma de correlatos textuales.

Ahora bien, un proceso semiótico es en teoría infinito, toda expresión debe ser interpretada por otra expresión y así sucesivamente. Sin embargo, por la parte del sujeto existen una serie de factores que frenan la deriva interpretativa, tales como el hábito cultural, el rol social, el horizonte de comprensión, los sistemas de valores, los principios ideológicos y políticos, los proyectos colectivos, etc. Todos esos factores y otros mucho más contingentes y azarosos pueden detener el curso de la semiosis cuando la interpretación ha arribado a un resultado que se considera suficiente en relación con las expectativas, las necesidades y las preocupaciones de un sujeto o una comunidad, o cuando simplemente la interpretación ya consumió todas las energías intelectuales o no puede avanzar más allá de los límites del horizonte de comprensión de un sujeto concreto o de toda una sociedad.

Un signo contiene o sugiere el conjunto de sus consecuencias ilativas más remotas. Sin embargo, conocerlas todas es una mera posibilidad semiótica actualizable únicamente en el ámbito de un contexto dado o bajo un perfil determinado. La semiosis es virtualmente ilimitada, pero nuestras finalidades cognitivas organizan, encuadran y reducen esta serie indeterminada e infinita de posibilidades. En el curso de un

proceso semiótico, nos interesa saber sólo lo que es relevante en función de un determinado universo de discurso.<sup>200</sup>

Nuestras prioridades y motivaciones emocionales y cognitivas, que son históricas, culturales, contextuales, pero también individuales y subjetivas, ponen límites a las posibilidades infinitas del juego interpretativo; de ahí que el curso de la semiosis sea, como fenómeno, solo virtualmente ilimitado. Pero esas prioridades y motivaciones funcionan también como el impulso, la energía hermenéutica que hace posible la comprensión. Seleccionamos, jerarquizamos, nos identificamos y reconocemos más vivamente en una obra de arte aquello que nos resulta más apremiante en relación tanto con nuestra experiencia existencial empírica, como con el contexto hermenéutico en el que nos desarrollamos como seres sociales.

En *Pensamiento y lenguaje* (1934) se puede encontrar una fundamentación psicológica de ese complejo fenómeno de la inextricable relación entre lo emocional y lo racional que subyace en la creación y la comprensión humanas. En una de sus geniales intuiciones Vygotsky anuncia que ha llegado al “último escalón” en el análisis del pensamiento verbal. Antes había propuesto la tesis (extremadamente precursora para su tiempo, por las intrincadas implicaciones tanto psicológicas como semióticas) de que aun más profundo o interno que el “lenguaje interiorizado” se encontraba el “pensamiento mismo”. Según el psicólogo ruso el pensamiento establece relaciones, resuelve problemas, es funcional y por ello móvil, dinámico; pero dicho dinamismo no tiene precisamente un correlato exacto, simultáneo, en el plano del lenguaje: «Los dos procesos no son idénticos y no hay una correspondencia rígida entre las unidades del pensamiento y el lenguaje [...] La inteligencia posee su propia estructura, y su transición al lenguaje

---

<sup>200</sup> Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Ob. cit., p. 359.

no es cosa fácil».<sup>201</sup> Pero, ¿qué es lo que está por detrás del pensamiento, qué es lo que subyace a su estructura? Entonces es cuando Vygotsky llega a su “último escalón”: «El pensamiento en sí se origina a partir de las motivaciones, es decir, de nuestros deseos y necesidades, nuestros intereses y emociones. Detrás de cada pensamiento hay una tendencia afectiva-volitiva que implica la respuesta al último por qué del análisis del pensamiento».<sup>202</sup> No existen ideas y elaboraciones racionales que ganen estructura a través del lenguaje, sin una profunda determinación emocional; y viceversa, no existen emociones en estados difusos o puros, sin una proyección intelectual, sin una materialización expresiva en el plano del lenguaje cualquiera que este sea.

Quizás algo equivalente expresó Gadamer con su afirmación de que no hay comprensión ni interpretación en la que no entre en funcionamiento la totalidad de la estructura existencial del *ser-ahí*. Y esa estructura existencial devine dentro de un *horizonte*, otra categoría que es central en su hermenéutica filosófica. El horizonte «es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto».<sup>203</sup> En el sentido más englobante, capta el todo dentro del cual desarrollamos nuestra existencia histórica. Como la existencia humana es móvil y no estamos atados a un punto fijo en la historia, sino que nos desplazamos dentro de ella, tampoco los horizontes son cerrados. «El horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve».<sup>204</sup> Por eso no es posible situarse más allá del límite del horizonte, salirse de su cerco y poder ver fuera de ese “ámbito de visión”.

Para la problemática hermenéutica este concepto es fundamental porque todo lo que existe fuera del alcance del horizonte pues escapa a nuestra comprensión. Los límites del

---

<sup>201</sup> Liev Vygotsky. *Pensamiento y lenguaje: teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1995, p. 192.

<sup>202</sup> *Ibidem*, pp. 193-194.

<sup>203</sup> H. G. Gadamer. *Verdad y método I*. Ob. cit., p. 372.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 375.

proceso interpretativo que activamos cuando intentamos comprender lo que se nos presenta como una propuesta de arte, son también los límites de nuestro horizonte. El curso de la semiosis –al menos del que podemos participar con plena conciencia– ocurre dentro del “ámbito de visión” que está predeterminado por la finitud de nuestro conocimiento. Pero al mismo tiempo, la experiencia del arte, que es desarrollo de la capacidad sensorial para la cognición y aprehensión defamiliarizadora, reflexiva, de la realidad fenoménica, actúa como una de las experiencias culturales que más amplía y enriquece nuestro horizonte. Se da aquí una singular dialéctica de *progreso horizontal*, y ese progreso implica también una expansión de la *espiral de la comprensión*. La comprensión artística no es un proceso de “fusión de horizontes” (el de la obra y el del receptor, como a veces indica Gadamer), sino un proceso de ampliación del horizonte de quien hace suya una propuesta artística y la convierte en una experiencia cultural propia que termina enriqueciendo y desarrollando la amplitud de su ámbito de saber. Cada porción de luz que ensancha esos lindes de conocimiento autoapropiado es condición de posibilidad para ganar otra porción de lo desconocido, convirtiendo lo extraño y ajeno en común y familiar.

En correspondencia con la infinitud virtual de la *espiral semiótica*, es posible hablar de una infinitud, también virtual, de la *espiral de la comprensión*, sobre todo visto el fenómeno en perspectiva diacrónica. Si el recorrido histórico de un texto artístico está acompañado de un proceso interpretativo que nunca se cierra del todo, cada vez que se vuelve a un caso de arte ya conocido se retoma la espiral de la comprensión en el nivel en que las interpretaciones precedentes la habían dejado, y se continúan ampliando y expandiendo esos círculos concéntricos de significados. Si pensamos el proceso en términos sincrónicos y personales, la espiral de la comprensión tampoco se detiene, hasta que se disuelve con la muerte. La posibilidad de expandir el contenido que ya ha sido ganado en la comprensión de una obra

está siempre al acecho. Basta con que las circunstancias nos pongan de frente al mismo texto artístico, para que se reanude el proceso de la semiosis y la actividad interpretativa haga que se materialice un nuevo hecho artístico que surge justo en el punto de la espiral de la comprensión que habíamos fijado con la racionalización de un anterior objeto estético, al que se superpondrá entonces un nuevo nivel de interpretación, y así sucesivamente.

Como sugerí antes, el movimiento de expansión de la *espiral de la comprensión* es también un proceso de *progreso horizontal*, porque con cada esfuerzo de comprensión movilizamos y articulamos información de manera creativa, traducimos (transcodificamos) significados de un lenguaje a otros, ampliamos el ámbito de conocimientos que nos constituye como sujetos, lo cual no es más que la extensión de la apropiación de lo Real que nos permite la semiosis. Por ello, la expansión de la *espiral semiótica* es proporcional a la expansión de la *espiral de la comprensión*. Ahora, ontológicamente hablando, no estaríamos dispuestos a hacer constantemente esfuerzos de comprensión si el proceso hermenéutico no tuviera consecuencias prácticas, si no comportara una dimensión práctica que también es constitutiva de la comprensión. Toda comprensión es siempre al mismo tiempo aplicación de un saber a la praxis vital.

Para Gadamer *aplicación* es una categoría esencial al igual que comprensión e interpretación. En su sistema la interpretación «no es un acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita de la comprensión».<sup>205</sup> Esta unidad interna entre comprensión e interpretación refiere Gadamer que fue algo reconocido por la hermenéutica romántica, pero de esta fusión se tuvo como consecuencia la desconexión y marginación del tercer momento del proceso hermenéutico: la aplicación. Gadamer recupera el momento de la aplicación y

---

<sup>205</sup> Ibidem, p. 378.



restaura así el proceso hermenéutico, al admitir que en la «comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete»;<sup>206</sup> por lo que *comprensión*, *interpretación* y *aplicación* forman parte de un mismo proceso unitario.

Con relación a la problemática que se da en la comprensión entre lo general y lo particular, dice Gadamer: «Comprender es, entonces, un caso especial de la aplicación de algo general a una situación concreta y determinada».<sup>207</sup> Como no estamos hablando aquí de hermenéutica jurídica, sino de arte, podemos entender que esa situación concreta y determinada no es otra cosa que la vida del sujeto. El momento de la *aplicación* es tan esencial como el de la interpretación-comprensión porque es cuando se verifica el *valor de uso* de la experiencia autoapropiada, en la medida en que somos capaces de relacionar ese saber a nuestra situación particular de vida; algo que no implica un esfuerzo consciente, porque forma parte de la ontología del *ser-ahí*. El valor cultural que aporta el arte en el sentido más englobante radica tanto en el tipo específico de conocimiento que obtenemos de él, en la forma en la que lo obtenemos, así como en el impacto que tiene en nuestras vidas la aplicación de ese conocimiento a todas las situaciones existenciales, reales e imaginarias.

Veamos ahora, mediante un ejemplo, cómo los límites de la interpretación en el arte dependen tanto de la potencialidad semántica de la obra, como del trabajo pragmático que realiza un receptor mediante la interpretación; porque es la interpretación, en última instancia, quien insufla dinamismo a la potencialidad semántica que es consecuencia de la ambigüedad estructural del texto artístico. Y sin ambigüedad intrínseca un texto admite muy pocas interpretaciones, lo cual le aleja del arte. Quiero ilustrar todo lo anterior con un ejercicio de poscrítica realizado por el crítico de arte cubano Rufo Caballero, escrito a propósito del

---

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 379.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 383.

aniversario de los cien años del nacimiento de Carlos Enríquez, uno de los más importantes pintores de la vanguardia cubana. Así escribió Rufo Caballero sobre la obra *El rapto de las mulatas*:

La mulata es fundamental, la mulata que sacude sus firmes tetas y eriza su rizada cintura; más que la mulata, su actitud, ese abrirse al simulacro del rapto. Es un rapto pero no lo es, es violación pero es un darse, un alarde, un entregarse, un mitigar con el clamor del erotismo la salvaje dureza de la posesión mayor. La mulata agradece la firmeza del falo que se anuncia con el fusil; que sólo se anuncia puesto que no hace falta aquí rasgo explícito alguno. El rojo abrasador, las tetas sobre la cartuchera, el remolino de la estructura enramando a los personajes en un coito impresionante, movimiento del sexo y de una cultura. La mulata de la izquierda es forzada, obviamente, pero déjenme ponerle acá, en el rostro, unos tintes fríos, como pálidos, quiero que la mulata esté en éxtasis, la mulata goza la violencia, y goza tanto la imagen viril del guardia encima como el roce con el caballo debajo; la mulata está trenzada en la paradoja de su sentir, incluso cuando toca a la otra, la otra mulata a la que, aun abrazada, la picardía le alcanza para separar el rostro y coquetearle finamente al macho. Tengo que trabajar todavía más esta parte, el cuerpo de esta otra mulata tiene que confundirse con una posible imagen doble del cuerpo del caballo (del mismo modo que el caballo sostendrá el hocico sobre una especie de martillo –su pata–, que en la ambigüedad general se apreciará como otro falo), la transparencia tiene aquí que ayudarme a la ilusión de movimiento, de movimiento y violencia, de violencia *representada*, el sentido de representación es esencial: las mulatas actúan la violencia, hacen como que se resisten, y los tipos enseñan las tetas al espectador; necesito ese acento en la representación, ese escenario de la historia, porque de eso va principalmente el cuadro.

Porque siento que así se expresa, de común, la historia de mi país, mezcla furibunda de Eros y sangre, remanso y turbulencia, crimen y seducción. Claro, he de tener cuidado con el semiólogo que escribió más arriba (semiólogo, qué palabra mala, ¿cualquier tiempo futuro será peor?), que de seguro verá el flirteo de mis mulatas con sus presuntos violadores como masoquismo de una Cuba doblegada ante su tumultuoso destino, el carnaval de Eros como el carnaval político, histórico, cuando tampoco es que las mulatas sean Cuba. El arte no puede interpretarse así, anteanoche me vi la última película de Luis Buñuel y recordaba sus palabras: el arte no quiere decir nada; el arte *dice*. Y mi manera de decir es no extraviar nunca el enigma del arte verdadero, la imposibilidad de reducirlo a un par de fórmulas que prescriben aquello que en el arte se experimenta como *raptus*.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Rufo Caballero. Voces de una galería. Cien años de Carlos Enríquez, en *Agua Bendita. Crítica de arte cubano, 1987-2007*. Artecubano Ediciones, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, pp. 42-43. Al acoger en estas páginas la energía de su pensamiento y escritura, quiero homenajear también la memoria y el legado que dejara para el arte y la cultura cubana el maestro y amigo Rufo Caballero.



Carlos Enríquez. *El rapto de las mulatas*, 1938.

Rufo crea una situación apócrifa, en la que asume la piel del pintor convirtiéndole así en sujeto de la enunciación. Es decir, el crítico ha generado un simulacro de la intencionalidad del autor, de sus motivaciones e ideas, y la hace forcejear con la intencionalidad de la obra, como si el pintor estuviera observando y reflexionando sobre su cuadro en el mismo momento en que lo pinta. El ejercicio escritural nos hace experimentar que lo creado se convierte a cada paso en una otredad para el artista, al percibir al mismo tiempo que trabaja, la soberbia autonomía que va ganando su relato. El pintor puede retocar su obra una y otra vez, con la ilusión de acentuar hasta lo indecible su intención más profunda. Sin embargo, eso no evitará que el torrente de imaginación de los futuros receptores expanda la obra en una infinitud de interpretaciones posibles.

Hay un momento en el que Rufo rompe el ilusionismo de su ficción aludiendo a la interpretación que un semiólogo hiciera en otro apartado del texto, para perturbar al artista con el fantasma de

otras posibilidades de lectura que, con el tiempo y otros estadios del pensamiento teórico, también su cuadro podría generar. Así, la ambivalencia socarrona de las multas es asociada por el semiólogo, que escribe a inicios del nuevo milenio, a la carnavalesca tragedia histórica de la nación; un procedimiento metonímico que utiliza la obra como catapulta hacia un universo de problemáticas que desborda el plano denotativo del texto visual, ampliando sobremanera los límites de la interpretación en el plano de la connotación.

El crítico, valiéndose de la ficción, al desdoblar su propia intencionalidad en varios tipos de subjetividad (a lo largo del ejercicio escritural simula ser un estudiante, un poscrítico, otro artista, un semiólogo y finalmente el propio Carlos Enríquez), es capaz de racionalizar objetos estéticos sustancialmente diferentes, poniendo en evidencia el carácter no marcado, lábil, dinámico, de la comprensión artística, la cual depende en buena medida de la estructura existencial, del horizonte de comprensión del receptor. Al mismo tiempo eso es posible porque *El rapto de las mulatas*, una pintura de 1938, continúa permitiendo hasta hoy un rico abanico de interpretaciones, un síntoma de que posee, como lo diría Yuri Lotman, un profundo significado específicamente artístico, lo cual le ha permitido tener una larga vida como obra de arte. Y si alguna lección de sabiduría nos lega Rufo Caballero en este fabuloso texto, es que siempre que se abre un proceso de interpretación, asistimos a un nuevo nacimiento de la obra de arte en tanto es actualizada como hecho artístico.

#### **4. La intencionalidad en el arte**

##### *Denotación y connotación en las prácticas artísticas posmodernas*

En el proceso de interpretación de un texto artístico terminamos comprendiendo algo más, algo que desborda la obra misma. En el tipo de semiosis que genera el arte el haz de sensaciones, recuerdos, emociones, ideas, etc., que la obra como

estímulo comunicativo puede despertar en el receptor, es improbable que estén, *a priori*, contenidos en la obra misma. Como hubo de expresarlo con agudeza Jan Mukařovský décadas antes del boom de la teoría de la recepción literaria: «La ambigüedad referencial de la obra artística es compensada por el hecho de que el receptor responde a la obra no con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia la realidad».<sup>209</sup> Debido al predominio de la función estética la referencia en el arte resulta *múltiple*, y esa indeterminación hace que el receptor proyecte sobre la obra realidades vividas, aprehendidas o imaginadas por él, *que no están ni pueden estar expresadas o aludidas en la obra misma*, por cuanto forman parte de la experiencia íntima del sujeto que comprende.

Ahora bien, ni siquiera en la interpretación de textos artísticos obviamos la dimensión de los significados denotados. Por lo general hacemos un primer reconocimiento “literal”, apelando al significado más convencional y estable de los signos. Pero en términos semióticos no siempre resulta posible establecer una clara diferenciación entre *plano de la denotación* y *plano de la connotación*, menos en procesos interpretativos complejos como los que generan las prácticas artísticas posmodernas. Muchos de esos procesos creativos híbridos, como performance, instalación, ambientación, intervenciones públicas, arte procesual, conceptual y otros, presentan un gran reto para la recepción, porque se trata de “casos de arte” que no se muestran ni existen como textos estéticos estables, diferenciados, con límites y estructuras bien definidas como sucede con objetos-textos fijados en todos sus elementos por el artista como un dibujo, una pintura, una escultura, un grabado o una fotografía. Frente a muchas de las prácticas artísticas posmodernas es el receptor el que se ve precisado a articular, a nivel puramente mental, su propio plano de denotación para así poder comprender la obra.

---

<sup>209</sup> Jan Mukařovský. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, en ob. cit., p. 192.

Umberto Eco en el *Tratado de semiótica general* propone una solución provisional para diferenciar la denotación de la connotación:

(a) una denotación es una unidad cultural o propiedad semántica de un semema determinado que es al mismo tiempo una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente; (b) una connotación es una unidad cultural y propiedad semántica de un semema determinado transmitida por la denotación precedente y no necesariamente correspondiente a una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente».<sup>210</sup>

Según lo definido por Eco la connotación difiere de la denotación al menos en dos aspectos básicos: primero, las marcas connotativas se deben basar en una denotación precedente, y segundo, los significados connotados de un signo no tienen necesariamente que corresponder a propiedades reconocidas de su referente. Son connotados los significados de paz y libertad que asociamos con el signo visual de una paloma de color blanco, por ejemplo, porque tales significados son unidades culturales que por convención son puestos en correlación con ese referente, pero sin ser propiedades naturales del animal. Las propiedades naturales reconocidas del referente "paloma blanca" serían las marcas denotativas del signo, sobre las que se deslizan a su vez los significados connotados. Este sencillo ejemplo permite apreciar también que las marcas connotativas de un signo pueden ser tan convencionales y estar tan instituidas en un sistema cultural como las marcas denotativas en que se basan. Por tanto, en términos semánticos la connotación no es en principio un sistema menos estable, o menos codificado, que la denotación.

Una metáfora altamente codificada no deja de ser una metáfora, pero al ser trocada su ambigüedad en convención

---

<sup>210</sup> Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Ob. cit., p. 138.

pierde por tanto su poder desfamiliarizador, su potencialidad estética. En el arte el plano de la denotación solo funciona como un resorte que dispara la lectura hacia el nivel de los significados connotados. Y ese camino de desplazamientos hacia la connotación solo es posible de construir mediante un proceso de interpretación. Una de las especificidades del arte consiste en que cuando predomina la función estética, el plano de la connotación, en principio, no debe estar del todo marcado, eso es, instituido, fijado por una convención.

Cuando a comienzos de la década del noventa un joven artista cubano propuso como obra de arte la rama de un árbol con forma de garabato, la posibilidad de la metáfora no radicaba en que el artefacto fuera percibido como un signo icónico que denotara la isla de Cuba, dado que poseía cierta propiedad perceptual reconocida culturalmente de su posible referente: la similitud de la forma del garabato con la forma del archipiélago cubano. Kcho tituló su obra *Cómo el garabato se parece a Cuba*, lo cual parece reforzar ese plano básico de la denotación.



Alexis Leyva Machado (Kcho). *Cómo el garabato se parece a Cuba*, 1992.

Cuando reparamos en la rama, y pensamos en el contexto cubano de los noventa, comienzan a aflorar otras similitudes



cuyas asociaciones son las que producen un plano de la connotación y hacen que la metáfora sea efectiva en términos artísticos. El contexto, más que la semejanza perceptual entre la rama y la isla, es el que permitía que una serie de significados connotados se desplazaran sobre el plano de la denotación propio de la iconicidad. La rama de Kcho está seca y pelada, apenas un fino tallito sobrevive en la aridez de su suelo. Cuba se encontraba sumida en la mayor crisis económica de su historia. Pero el tallito de la rama introduce una idea ambivalente: puede ser el último, pero también puede ser el primero después de la debacle. Los optimistas podían ver en él un brote de esperanza, algo a lo que aferrarse; los pesimistas desencantados del metarrelato del socialismo podían asumirlo como la confirmación del fracaso. En todos esos aspectos el garabato de Kcho se parecía a la Cuba posderrumbe de la Unión Soviética y el Campo Socialista. Pero se trata de marcas connotativas que proyectamos sobre, en este caso, una simple rama de madera con forma de garabato, a la cual el artista le puso un título y la introdujo en el mundo del arte. Y aún se puede sumar una connotación religiosa, porque en la santería cubana yoruba existe el Garabato de Elegua, Orisha conocido como el que abre los caminos, y el garabato es un objeto de poder del santo.

Por supuesto, mientras más elaborado y complejo es el entramado textual de una obra, mayor número de relaciones potenciales entre los elementos denotados que permitan fugas semiósicas hacia significados connotados, pueden estar previstas de manera intencional por el creador; pero siempre dependerá del receptor el que esas relaciones sean descubiertas y expandidas a niveles insospechados de asociaciones de sentidos. En los casos de interpretaciones muy creativas y audaces, son los planos de connotación que va articulando el receptor los que comienzan a superponer un cúmulo de información al contexto de denotación de la obra; un fenómeno que genera el espejismo de que toda esa información ya estaba condensada en la estructura artística. ¿Lo anterior implica la consecuencia de que el proceso de

interpretación en el arte es en esencia arbitrario, que sobre un texto se puede afirmar o decir cualquier cosa, todo y nada a la vez, que estamos optando por un total subjetivismo interpretativo que jerarquiza la intencionalidad del receptor?

El fantasma de la arbitrariedad no tiene cabida ante el hecho empírico de que todo trabajo de interpretación parte de una información semiótica que en principio está denotada. Ese es el umbral de toda lectura y no hay manera de prescindir u obviar la presencia dada de los signos o de funciones sígnicas con toda su determinación social y cultural. Lo primero que hacemos ante cualquier tipo de texto es reconocer de manera automática en su sentido más primario y convencional los elementos sígnicos que lo constituyen. Pero cuando la forma en que esos elementos han sido puestos en relación nos incita a transgredir o ir más allá del significado convencional, el trabajo de interpretación se ve retado a explorar esas relaciones internas en pos de encontrar nuevos sentidos, más atractivos y estimulantes.

Para ilustrar lo que se acaba de aseverar examinemos otro ejemplo. Se trata de *Solitaria* (2014), una fotografía conceptual de Álvaro José Brunet. Sobre un fondo negro se percibe una caja rectangular abierta que contiene en su interior una cuchara con una estrella de cinco puntas horadada en su superficie cóncava. Como es evidente se trata de una escenografía montada por el creador a partir de la cual se produce una imagen fotográfica que constituye su propio referente. Por supuesto que conocemos el significado literal o convencional de cada uno de los tres signos: caja, cuchara y estrella de cinco puntas. Lo que resulta una incógnita es la manera en que han sido puestos en relación para conformar un contexto de denotación.



Álvaro José Brunet Fernández. *Solitaria*, 2014.

En un primer reconocimiento la caja puede ser asociada al estuche de una joya, un reloj o algún otro tipo de prenda; y la cuchara, por su forma estilizada más los arabescos que la decoran, tiene la apariencia de un cubierto fino, con un carácter más decorativo que utilitario. La estrella de cinco puntas es un signo con una simbología bastante profusa, pero por el título de la obra es inevitable que no la asociemos con la estrella solitaria de la bandera cubana, la cual connota Estado independiente, equilibrio entre las cualidades morales y sociales que debe poseer el Estado en tanto “astro que brilla con luz propia”. En este caso se trata de un plano de connotación altamente convencionalizado, sobre el cual comenzarán a desplazarse otros planos de connotación menos estables. La estrella, al estar perforada en la cuchara, proyecta hacia este otro signo esos significados simbólicos con que está acentuada en la tradición cultural. Y esta operación de superponer dos signos cuya función y rol cultural carece de toda relación convencional o instituida, pone en jaque a nuestra competencia semiótica. ¿Qué puede significar una cuchara con una estrella calada en la superficie cuya función es contener y llevar a la boca los alimentos? En principio, el vacío que crea la estrella termina por usurparle toda utilidad práctica al utensilio,

lo hace inservible, lo que potencia aún más la dimensión estética o decorativa que ya poseía. Ante este avance, se hace necesario que volvamos a la caja, la cual comienza a connotarse ahora con otro sentido: ya no es solo el posible estuche de un objeto “fino”, sino que por su forma nos remite también a la apariencia de un sarcófago. Un sarcófago para un objeto muerto, al menos en su función práctica, utilitaria, dígame instrumental. La cuchara ya no sirve para comer, su nueva dimensión simbólica ha desplazado su carácter instrumental originario. Y la estrella de cinco puntas como símbolo connota de manera global la idea de libertad.

¿Hacia dónde nos conduce entonces esta lectura? ¿Es posible percibir en esa imagen una tensión entre la dimensión abstracta de lo ideal y lo utópico, condensada en las ideas de libertad, independencia y soberanía a que nos remite la estrella, y el plano concreto de lo práctico, lo instrumental, de la vida en su necesidad apremiante a que remite la cuchara? Ya esa pregunta implica un salto hacia un plano de la connotación no marcado, no instituido, no articulado previamente al trabajo de la interpretación. Dicha tensión aludida en la pregunta nos remite a la vez hacia una confrontación de larga data en el pensamiento sociopolítico, entre razón instrumental y razón emancipatoria. ¿Sería esta conclusión decir demasiado sobre la obra? Pero tampoco hemos llegado a esta idea de manera arbitraria, sino más bien interrogando la intencionalidad intrínseca a la imagen (el plano de la denotación), articulando las relaciones de significados que han ido surgiendo por contigüidad en el proceso de lectura de los elementos denotados por el texto visual.

En caso de que esta interpretación resulte aceptable, convincente, es necesario aclarar que la tensión que se da en la obra entre lo utópico y lo práctico, entre lo abstracto y lo concreto, es ambivalente. Ambivalente porque nada nos indica de manera explícita que el texto visual pondere una de las dos dimensiones. En todo caso esa es una elección que tenemos el derecho de hacer como receptores, y también como actores sociales, como ciudadanos: ¿asumir pagar el precio de la fidelidad incondicional

a ciertos ideales, sin importar las consecuencias...; o negociar allí donde el precio de la utopía adquiera un coste humano superior a los supuestos beneficios del siempre ilusorio alcance de la utopía? Toda la suerte de nuestra vida en sociedad se decide sobre el filo de esa encrucijada, y nos corresponde tomar decisiones. *Solitaria* nos ha retado a pensar en ello, nos ha exigido un esfuerzo intelectual que ahora experimentamos placenteramente como ganancia cognitiva. Ese es el verdadero poder del arte.

El esfuerzo de abducción que conlleva la comprensión artística exige tanta creatividad por parte del receptor, que no deja de resultar una perplejidad hermenéutica. «El texto hace hablar a un tema, pero quien lo logra es en último extremo el rendimiento del intérprete. En esto tienen parte los dos».<sup>211</sup> En la resurrección del sentido de un texto –para decirlo como Gadamer–, se encuentran implicadas ya las ideas propias del sujeto a través del cual adquiere nueva vida y voz. Por tanto, el significado es algo que produce el intérprete en su afán por comprender lo que se le propone como una apariencia de texto potencialmente codificado, y en muchos casos azarosamente estructurado.

Ahora bien, la principal problemática concerniente a la recepción de las prácticas artísticas posmodernas es la siguiente: ¿qué ocurre cuando ni siquiera es estable el plano de denotación de una propuesta artística? Ese es uno de los problemas fundamentales que presenta la denotación en los procedimientos creativos que no producen un artefacto en el sentido tradicional. Ante esos casos, para que se perciba lo acontecido como texto y pueda ser interpretado, el receptor debe articular de manera mental la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar funciones sígnicas, para que se estructure así un plano denotativo sobre el que puedan generarse connotaciones sucesivas.

---

<sup>211</sup> H. G Gadamer. *Verdad y método*. Ob. cit., p. 466.



Los Carpinteros. *La Conga Irreversible*, 2012.

Veamos el siguiente ejemplo. El grupo de creación cubano Los Carpinteros llevó a cabo la realización de una performance colectiva en el año 2012 durante la Bienal de La Habana. La acción tenía un título muy sugerente: *La Conga Irreversible*. En la tradición cubana “la conga” es una práctica festiva musicalailable de profundo arraigo popular, exuberante y colorida. La conga es fiesta, algarabía de carnaval, experiencia sinestésica, voluptuosidad popular, inversión de realidades, euforia, expansión dionisiaca que erosiona la normalidad apolínea, etc. Pero en “la conga irreversible” de Los Carpinteros el conjunto de músicos y bailarines vestían trajes de color negro, aunque de gran belleza, y en vez de hacia adelante avanzaban hacia atrás, caminaban de espaldas, casi a ciegas. ¿Por qué vestían de negro y caminaban de espaldas? Esto pareció gustarle aún más al público, y la gente entusiasmada arrolló detrás del espectáculo sumidos en el goce. Es evidente que no se trataba solo de echar a andar una conga de la que el público pudiera participar. No se estaba en un carnaval sino en una Bienal internacional de arte. Los Carpinteros pretendían que la acción pudiera poner en escena un relato conceptual. La imagen performática general que generó *La Conga*

*Irreversible* tenía una potencialidad metafórica, que a su vez echaba a andar un proceso metonímico: ¿a qué contexto más general se quería aludir con la “conga”, y a qué fenómeno con su proclamado carácter de “irreversible”?

Esta acción performática es del tipo de obra que exige del receptor una articulación propia del plano de denotación, pues este no existe de manera estable, como una estructura textual fijada en todos sus elementos por el artista. Están los trajes de los músicos y bailarines cuyo diseño fue hecho o encargado a hacer por Los Carpinteros, que son los autores del performance como idea conceptual. Pero una vez que echa a andar la acción, la música, el ritmo, el baile, los gestos, el avanzar de espaldas, la manera en que el público se involucra y participa en la conga, toda la información cultural que genera una acción colectiva, todo ello constituirá la obra en su totalidad. Y todo eso lo sentimos, lo intuimos, lo aprehendemos de manera sinestésica al participar en el acontecimiento artístico-festivo. Pero después esa experiencia la podemos racionalizar en un proceso de comprensión más dilatado, en una segunda fase de recepción que sigue materializando el hecho artístico más allá del tiempo en que devienen las acciones.

Ante una obra como esta, cada receptor debe ser capaz de movilizar la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar funciones sígnicas, para estructurar así un plano de denotación sobre el que puedan generarse connotaciones sucesivas. Ya sea habiendo participado y vivido directamente la experiencia del performance colectivo, o accediendo a la documentación de lo que allí ocurrió (a través de fotos y videos), el receptor debe hacerse una idea general de los acontecimientos y estructurar un texto mental con el cual desarrollar un proceso de comprensión.

Otra variante de ese tipo de obras sin plano estable de denotación son las intervenciones públicas. Durante la Duodécima Bienal de La Habana los artistas José Ángel Toirac, Meira Marrero y José R. Alonso realizaron una intervención en la verja de Las Terrazas de Prado, un bar cafetería situado frente al

Paseo del Prado. En ese preciso lugar, antaño Prado # 72, entre los años 1942 y 1944 existió la Galería del Prado, en cuyas salas se exhibió lo mejor de la pintura cubana del momento. El alma de aquel proyecto fue la mecenas y promotora Maria Luisa Gómez Mena, con colaboración del crítico de arte José Gómez Sicre. Toda esa información, y más, acompañada de fotos de la galería, de las exposiciones, de los artistas, fue dispuesta en grandes láminas en las rejas de cara al exterior de la cafetería. Mientras, al interior de la instalación no cesaba el consumo de bebidas y alimentos propio de ese tipo de establecimiento.



Meira Marrero, José Ángel Toirac y José R. Alonso. *Prado 72*, 2015.

En esta intervención de un espacio público la información dispuesta por los creadores constituye solo una parte del contexto de denotación. El receptor debe observar como un todo interrelacionado el entorno que ha sido intervenido por los artistas. El movimiento al interior de la cafetería, las personas que entran y ni se percatan de la exposición, otros que caminan por la acera y se detienen a leer las láminas, el público que llega expresamente a ver la intervención, etc. A cada minuto el contexto de denotación puede variar en algún aspecto.

La visión de conjunto: el interior de la cafetería con la emanación espontánea del esparcimiento popular, y en la fachada



exterior un fragmento arqueológico del pasado mostrando una pincelada de lo que fue un núcleo medular de la cultura cubana de la década del cuarenta del siglo XX, generaba un cortocircuito espacio-temporal. El pasado y el presente se superponían en una paradoja histórica: documento histórico de alta cultura *versus* documento vivo de sociabilidad popular. Y el espacio se hacía heterotópico (en el sentido faucoultiano): varias realidades y varios niveles de lectura convergiendo en un mismo sitio, mientras el tiempo quedaba suspendido en un presente puro de confrontación entre lo que fue alguna vez, y lo que es hoy, ese fragmento de ciudad.

Como hemos visto con estos dos ejemplos, se trata de propuestas artísticas que no poseen un plano de denotación fijo, estable, claramente delimitado con relación a sistemas externos, entonces ¿en qué sentido podemos referirnos a esos casos, que son una parte considerable del arte contemporáneo que se produce a diario, con la categoría de “texto artístico”?

Yuri Lotman propuso un concepto de texto definido sobre la base de tres características: expresión, delimitación y carácter estructural. Un texto es un sistema fijado en unos signos determinados, que se opone a estructuras que le son externas. Dicha oposición hace que el texto se perciba como la realización de un sistema con una encarnación material concreta. En el caso de la literatura es muy fácil, porque se trata de una expresión estructurada con signos de la “lengua natural”, que se puede leer en un formato tanto físico como digital. En el caso del cine se trata de imágenes en movimiento que pueden tener sonido incorporado, con una duración temporal determinada, que se puede ver en una pantalla, cualesquiera que esta sea. En el caso de la pintura se trata de un soporte, sea tela, madera u otro, sobre el cual se aplican pigmentos y se crean formas. Pero en las prácticas artísticas posmodernas los elementos que desempeñan funciones signílicas pueden ser disímiles, y hay casos en que la expresión es efímera, o la encarnación material del sistema es mínima o estructurada de manera contingente.

La otra característica, la “delimitación”, considera Lotman que es “inherente al texto”, porque este se opone tanto a los signos que no forman parte de su sistema como a las estructuras cuyos límites no se distinguen (en el caso de la literatura se trata de las estructuras de las lenguas naturales y los infinitos textos verbales). Sin embargo, el concepto de límite aclara Lotman que se manifiesta de manera diferente en textos no literarios. Por ejemplo: «es el principio y final en textos cuya estructura se desarrolla en el tiempo [...], el marco en la pintura, las candilejas en el teatro. La delimitación del espacio constructivo (artístico) respecto al no constructivo se convierte en el procedimiento principal del lenguaje de la escultura y en la arquitectura».<sup>212</sup>

Si pensamos en *La Conga Irreversible*, ciertamente hay una delimitación espacio temporal. El performance colectivo aconteció en un espacio de la ciudad y en un intervalo de tiempo determinado. Pero todos sabemos que los artistas pueden volver a realizarlo en otro lugar, en otra ciudad, en otro país, y en cada realización puede durar más o menos tiempo. Además, los elementos sígnicos que constituyen al performance como sistema materialmente encarnado no son solo los previstos por los autores. El público forma parte indisoluble de la acción, por lo que este aporta una marejada de significación que hace muy inestables los límites entre elementos internos y externos al sistema, porque se trata de un sistema abierto, del que entran y salen constantemente componentes que pueden desempeñar una función sígnica. Por tanto, cada vez que acontezca una nueva puesta en escena la delimitación del performance como texto artístico será siempre diferente y única.

En el caso de *Prado # 72*, al tratarse de una intervención que tiene como motivo una dirección concreta de la ciudad, hay por supuesto una clara delimitación espacial. Pero de igual manera, los elementos sígnicos que los creadores dispusieron en las rejas del bar cafetería no eran los únicos que constituían la intervención

---

<sup>212</sup> Yuri Lotman. *Estructura del texto artístico*. Ob. cit., p. 72.

como sistema. La actividad al interior del establecimiento gastronómico jugaba también un papel fundamental, porque se trataba de que el receptor, al tener una visión de conjunto, pudiera superponer la información del pasado a la expresividad viva del presente en un mismo espacio de la ciudad.

Podemos concluir que en estos casos se trata de textos artísticos con fronteras abiertas, porque los creadores solo han delineado los límites, sin fijarlos de manera definitiva. Su “carácter estructural”, que es la tercera categoría del concepto de Lotman, depende de esa ambivalencia del tipo de delimitación que les caracteriza. La organización interna de dichas propuestas es solo prevista en un nivel básico y general por los creadores, por lo que está lejos de formar un todo estructural invariable. El todo estructural, difícil de definir en todas sus partes, es más bien un todo dinámico e inestable de elementos que salen y entran dándole al sistema un carácter asistemático.

La definición de texto de Umberto Eco es más amplia y flexible que la de Lotman. Eco parte de una diferenciación entre “universo y “texto”. Por el primero entiende, “intuitivamente”, los mundos cuyas leyes se encargan de explicar los científicos. Y por texto entiende «una serie coherente de proposiciones vinculadas entre sí por un *topic* o tema común».<sup>213</sup> En el caso de textos con estructuras bien delimitadas, como los verbales, pictóricos, audiovisuales, etc., por lo general son reconocidos como “un todo coherente y autoexplicativo”, porque poseen lo que Eco denomina “idiolecto”, eso es, un código propio que les hace funcionar como una lengua en miniatura: la explicación que funciona para ellos y dentro de ellos no puede aplicarse a otros textos. Sin embargo, una “secuencia de acontecimientos”, siempre que estos estén vinculados a un tema en común, también puede ser definida como texto, porque la interpretación puede dar coherencia a la secuencia reduciéndola a “proposiciones”. Pero para ello la interpretación debe encontrar el *topic*:

---

<sup>213</sup> Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Ob. cit., p. 261.

Reconocer una serie como secuencia textual significa encontrar un *topic* textual que establezca una relación coherente entre datos textuales diferentes y aún inconexos. La identificación de un *topic* textual es un caso de esfuerzo abductivo hipocodificado. A menudo no se sabe si el *topic* que se conjetura es el «bueno» o no, y la actividad de interpretación textual puede acabar en actualizaciones diferentes y semánticamente contradictorias. Esto demuestra que todo intérprete de un texto realiza abducciones para elegir entre las muchas lecturas posibles.<sup>214</sup>

Ante propuestas artísticas como los ejemplos analizados, el receptor participa de la secuencia de acontecimientos, su propio comportamiento produce información que entra al sistema, debe inferir la intención conceptual de los artistas que apunta a un tema posible, y debe intentar dar coherencia a lo que ocurre relacionando una serie de datos inconexos que él mismo selecciona de un universo de información que no puede aprehender en su totalidad. En este sentido podemos decir que el receptor realiza una reconstrucción textual, en la medida en que logra integrar en un cuadro general y con cierta coherencia, un conjunto de acciones, información, percepciones sensoriales, etc. Ese cuadro general sería el contexto de denotación que el receptor configura a nivel mental: la materia prima semiótica con que la comprensión puede desarrollar procesos de reflexión en el plano de la connotación que produzcan un objeto estético.

---

<sup>214</sup> Ibidem, p. 271.

## *Intencionalidad del autor, de la obra y del receptor*

La problemática de la intencionalidad en el arte es un tópico que tiene su origen en la estética fenomenológica, y ha sido recurrente tanto en la hermenéutica como en la pragmática. También la teoría de la recepción literaria ha discutido intensamente la dialéctica que se da en el proceso de lectura, y por ende en la comprensión, entre la intención del autor, la intención de la obra y la intención del receptor. *Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción*, un extenso ensayo de Umberto Eco incluido en su volumen *Los límites de la interpretación*, hizo época con sus distinciones entre los tres tipos de intención (autor, obra, lector) que derivan en diferentes tipos de interpretación: una semántica y otra crítica, estableciendo una diferencia entre la operación de interpretar un texto y hacer uso semántico de él.

Sin embargo, en este punto vuelvo a recurrir a Jan Mukařovský, porque el estructuralismo checo también reflexionó en profundidad sobre la problemática de la intencionalidad, siendo el ensayo *La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte* (1943) de Mukařovský un estudio en el que podemos encontrar perfilada de manera explícita una teoría de la recepción que logra vencer muchos de los escollos y esquematismos teóricos de los que algunos pensadores contemporáneos no se logran librar.

El pensador checo comienza rescatando la noción de intencionalidad del enfoque psicológico, que trataba dicha problemática como concerniente de manera unilateral a la figura del autor, para proponer una muy creativa conceptualización en la que la intencionalidad artística es definida como un efecto que causa la obra, pero que solo se manifiesta en el proceso de su recepción. Afirma Mukařovský: «La intencionalidad en el arte no puede ser entendida plenamente sino desde el punto de vista del receptor».<sup>215</sup> Con esta afirmación supera también el inmanentismo de la estética fenomenológica, por cuanto no hay manera de

---

<sup>215</sup> Jan Mukařovský. *La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte*, en ob. cit., p. 426.

percibir la intención de una obra si no es actuando ante ella como receptor. Por tal razón excluye Mukařovský la fase de la creación de su concepto de intencionalidad. En la producción de un artefacto el artista por supuesto parte de una intención estética, emocional y cognitiva, pero una vez terminado el trabajo de creación, el autor solo podrá verificar en qué medida su intención artística originaria ha quedado cifrada en la obra, si se sitúa frente a ella en calidad de receptor. En ese instante el artista deja de ser el creador para pasar a ser un receptor más de un texto que comienza a existir como un sistema autónomo. Así concluye Mukařovský sobre el rol que juega el artista visto el asunto desde la perspectiva de la recepción: «No es la actitud del autor hacia la obra, sino la del receptor, la que es básica o “no marcada” para la comprensión de la intención propia de la obra, es decir, la intención artística. Por paradójico que parezca, la postura del artista se muestra –desde el punto de vista de la intencionalidad– como secundaria o “marcada”». <sup>216</sup>

Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente para el teórico checo la intencionalidad artística? En un principio Mukařovský la asocia con la unidad semántica de la obra: «la intencionalidad es la fuerza que confiere unidad a las partes y los componentes de la obra, y que reviste a la obra de sentido». Esto le lleva a decir que la intencionalidad en el arte es algo así como una “energía semántica”. Más adelante la define como “gesto semántico”, un concepto que ya había desarrollado en textos anteriores, y que en esta ocasión contrapone a la noción de “significado global estático” o “idea de la obra”, con la que solía trabajar la estética tradicional: “el gesto semántico puede ser designado como una intención semántica concreta pero cualitativamente no predeterminada”. Y acto seguido, en los próximos dos párrafos, desarrolla un completo viraje hacia el receptor:

---

<sup>216</sup> Ibidem, 424.

La responsabilidad por el gesto semántico que es percibido en la obra por el receptor, no es solo del autor y de la configuración que éste le dio a su obra. Gran parte corresponde al receptor mismo, y no sería difícil demostrar, mediante un examen detallado de los análisis y las críticas recientes de obras artísticas del pasado, que el receptor a menudo modifica el gesto semántico sensiblemente en comparación con la intención original del autor. En ello reside la actividad del receptor, como también la intencionalidad vista desde su posición de receptor.

El receptor introduce en la obra de arte cierta intencionalidad, que es inducida por la construcción intencional de la obra (de lo contrario no habría estímulo externo para que el receptor contemple el objeto percibido como signo estético), y en gran medida es influida por la cualidad de dicha construcción; pero posee también una independencia y una iniciativa propia. Con la ayuda de esta intencionalidad, el receptor da a la obra unidad de sentido. Todos los componentes se ofrecen a su atención: *el gesto semántico unificador con el cual se acerca a la obra tiende a aglutinarlos todos bajo su unidad*. El hecho de que para el autor algunos componentes pudieron estar fuera de la intención, no significa que también deben estarlo para el receptor (quien no tiene por qué saber cómo ve la obra el autor mismo). Naturalmente, la unificación no ocurre sin dificultad: pueden aparecer contradicciones entre los componentes o entre los significados transmitidos por los componentes. Sin embargo, también estas contradicciones se concilian en la intencionalidad, precisamente porque la intencionalidad, o el gesto semántico, no es un principio unificador estático, sino dinámico. Una vez más estamos ante la cuestión que señalamos arriba: ¿no será que desde el punto de vista del receptor todo es intencional en una obra de arte?<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Ibidem, pp. 438-439.

Más adelante Mukařovský define lo “no intencional” como los elementos de la obra que se resisten a la unificación semántica, lo que en su opinión conlleva a que el receptor los perciba como no sígnicos, mientras que lo que se percibe como intencional es lo propiamente sígnico, susceptible de ser unificado semánticamente. Así, aquello que se le convierte en un obstáculo al receptor en su intento de unificación semántica, este lo percibe como no intencional o no sígnico, y por tanto lo remite directamente a la realidad exterior a la obra. Para Mukařovský lo no intencional crea una indeterminación que es altamente estimulante para la actividad del receptor, pues dicha indeterminación incita a las “asociaciones más diversas...”

Hoy podemos corregir esta diferenciación entre “lo intencional” y lo “no intencional” que establece Mukařovský, si consideramos que esa indeterminación que produce lo que el receptor percibe en principio como no intencional en una obra, puede ser tanto la ausencia de función semiótica producto de un procedimiento de invención sígnica, como elementos azarosos o contingentes no previstos por el creador pero que terminan integrándose al sistema textual. Una vez que el receptor logra establecer una correlación codificante mediante la interpretación, lo que en un inicio le parecía no intencional pasará a ser unificado en la representación semántica con que se apropia la obra (objeto estético). Si pensamos en las prácticas artísticas posmodernas, la diferenciación entre elementos intencionales (sígnicos) y no intencionales (no sígnicos) no resulta viable desde una perspectiva semiótica. Todos los elementos que conforman a un texto artístico tienen importancia semiótica para su interpretación, y el receptor tiende a considerarlos deliberadamente intencionales. En los marcos de la representación todo es susceptible de adquirir funciones sígnicas, y todo converge en alguna medida en el efecto de *realidad intencional* que experimentamos ante el arte. Realidad intencional que el receptor proyectará de manera inevitable sobre su realidad concreta.



Mukařovský reconoce de manera brillante que la responsabilidad por el gesto semántico que se experimenta en la obra no recae solo en el creador, tampoco en la estructura intrínseca al texto: “gran parte de esa responsabilidad corresponde al receptor”. La interpretación “modifica”, manipula, activa el gesto semántico de la obra, en direcciones que pueden ser divergentes con relación a la hipotética “intención original del autor”. Dice Mukařovský que en “ello reside la actividad del receptor, como también la intencionalidad vista desde su posición de receptor”. El receptor es quien da “unidad de sentido” a la obra, lo que nos recuerda el concepto de *identidad hermenéutica* de Gadamer; vital para captar la comprensión artística ante propuestas que carecen de unidad estructural en el sentido tradicional. Entonces: ¿es el *gesto semántico unificador* una intención intrínseca a la estructura de la obra, o es una *energía unificadora* que aporta la intencionalidad del receptor, para quien todos los elementos que componen una obra son importantes, es decir, intencionales, y por ende deben ser tenidos en cuenta, conciliados, articulados en un proceso de comprensión que aspira siempre a elaborar un significado global, unitario y coherente?

Siempre hay que partir del hecho de que existe una organización intencional de la obra que ha sido producida por la intencionalidad del autor, que induce, provoca, reta al receptor a proyectar hipótesis sobre la intencionalidad que está detrás de la ambigüedad estructural, constituyéndola y determinándola. De manera que la intencionalidad del autor, que se hace concreta como sistema material en la constitución de la obra, resulta en un nuevo tipo de intencionalidad, el texto artístico, que comienza a existir como sistema autónomo de significación. Aunque tendamos a inferir en la intención de la obra la intención de su creador, en el momento de la recepción el autor ya no está presente; la comprensión artística es una conversación entre dos inteligencias: un proceso mental fijado, objetivado en un texto, y un proceso mental en devenir que se activa con el desafío que sale del texto. El arte es una herramienta diseñada para pensar, pero la

intención originaria del autor comienza a ser extratextual con respecto a la herramienta inteligente que ha creado.

En los casos en que el artista ha hecho público una suma de testimonios y juicios críticos sobre su propia producción artística, a lo sumo podemos hablar de una intención autor que es paratextual o metatextual con respecto a la intencionalidad intrínseca a la estructura de la obra. De la misma manera ocurre cuando el receptor tiene la posibilidad de intercambiar criterios con el artista, y conocer de primera mano lo que este opina sobre su propia obra. En cualquiera de estas circunstancias, el autor actúa también como receptor, y suele ser común que con el objetivo de controlar la interpretación y mantenerla fiel a su propósito de base, este intente hacer prevalecer su intención originaria por sobre la intencionalidad que los receptores proyectan en la obra, o sobre el gesto semántico que emerge con autonomía en la estructura artística. En este tipo de comportamientos paternalistas con respecto a la propia creación, la intencionalidad del autor se puede convertir en una mediación que condiciona negativamente la comprensión al bloquear la posibilidad siempre latente de que los receptores expandan el texto por caminos interpretativos no previstos por su creador.

En última instancia, lo que resulta importante desde la perspectiva de la recepción no es la intención originaria del autor, sino la compleja relación que se establece entre la intencionalidad intrínseca a la obra y la intencionalidad del receptor. La intencionalidad de la obra, el *gesto semántico*, podemos asumirlo en los propios términos de Mukařovský: una intención semántica concreta pero cualitativamente no predeterminada. No podría ser más certera esta definición. Esto quiere decir que al plano del *contenido connotado* (cualitativamente no predeterminado) se llega a través del plano del *contenido denotado* (la intención semántica concreta), pero los desplazamientos semánticos, las fugas semiósicas, no están del todo, o en lo absoluto, preestablecidos.

Como ya se ha dicho, una marca connotativa puede ser tan estable, puede estar igual de arraigada como convención social,

que la denotación en que se basa. Pero la creación artística suele hacer resistencia al fenómeno de la automatización, invierte la ley de economía de las fuerzas mentales, hace del acto de selección una búsqueda de la “palabra violada”, explora los desplazamientos semánticos que hace posible la sustitución sígnica; y todo ello se proyecta en el eje de la combinación. Es el predominio de la función estética que genera textos inventivos sin codificación previamente instituida, quien causa ese efecto en la comunicación artística, en la que el plano de la connotación no es más que una nebulosa de contenido.

Es la intención del receptor la que tiende a buscar en la obra las reglas de una organización que supone intencional, e intenta comprender la obra como una totalidad coherente, perfecta, estable, unitaria e inmanente de sentido. Gadamer le llama a este tipo de proceder hermenéutico “anticipación de la perfección”.<sup>218</sup> El receptor construye la *identidad hermenéutica* de la obra, la dota de unidad en el plano de la representación semántica que produce la interpretación, y en función de ese objetivo moviliza la mayor cantidad de elementos que conforman la estructura artística asumiéndoles como intencionales. Este proceso suele ocurrir incluso frente a propuestas artísticas que carecen de un contexto estable y bien delimitado de denotación, como ya vimos. Al reconstruir mentalmente el plano de denotación el receptor da una cohesión primaria a la obra que le permite construir su identidad hermenéutica. Por tanto, propongo el concepto de *gesto pragmático* para referirnos a esa *energía unificadora de lo semántico* que ejerce la intencionalidad del receptor en el proceso de comprensión artística.

---

<sup>218</sup> «También esto es evidentemente un presupuesto formal que guía toda comprensión. Significa que solo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido. Hacemos esta presuposición de la perfección cada vez que leemos un texto, y solo cuando la presuposición misma se manifiesta como insuficiente, esto es, cuando el texto no es comprensible, dudamos de la trasmisión e intentamos adivinar cómo puede remediarse». H. G. Gadamer. *Vedad y método I*. Ob. cit., p. 363.

Una de las condiciones básicas para que esto sea posible es la actitud hermenéutica adoptada por quien intenta comprender. Para Gadamer «una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto».<sup>219</sup> Una obra de arte es siempre una otredad de sentido. En la comunicación artística es típico que cuando un sujeto cuya conciencia hermenéutica no está habituada al diálogo con textos de tales características, el individuo tiende a bloquear la posibilidad de la comunicación y desiste de esforzarse en comprender, aun cuando sospeche que algún significado pueda haber en lo que a él le resulta una lengua extraña, carente de estructuración. De esta forma se cierra a la alteridad de la obra, siendo la actitud de resistencia y rechazo a lo que le resulta ajeno y desconocido, el principal obstáculo para la comprensión.

Es sabido que en un todo contexto cultural las obras de arte adquieren un verdadero valor de uso y constituyen bienes simbólicos consumibles solo para los sujetos que poseen la formación cultural que hace posible el acto de la comprensión artística. Si la materialización de un *hecho artístico* depende de que el receptor haga hablar a través de sí la intencionalidad intrínseca a la obra, cómo lograrlo si no se posee la disposición ni el entrenamiento hermenéutico necesario para hacer entrar en el horizonte propio la potencialidad de sentido que está latente en la obra. Dada la complejidad que caracteriza la comunicación artística, signada por la ambigüedad estructural que le es intrínseca, la posibilidad de la comprensión frente al arte tiene como base ontológica una férrea voluntad del comprender.

Una voluntad que, por supuesto, depende del horizonte de comprensión del sujeto, y para el caso específico del arte, de su *competencia artística* y de su *nivel de recepción*. Desde la perspectiva de una sociología del consumo como la desarrollada por Pierre Bourdieu, en toda sociedad estratificada en clases sociales suele establecerse cierta correspondencia entre la especificidad cultural

---

<sup>219</sup> Ibidem, p. 335.

de los bienes simbólicos que circulan en el mercado y las características del público que los consume.<sup>220</sup> La *competencia artística* de un sujeto Bourdieu la define como «el conocimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten situar una representación, mediante la clasificación de las indicaciones estilísticas que encierra, entre las posibilidades de representación que constituye el universo artístico [...]».<sup>221</sup> Para este autor percibir la obra de arte de manera propiamente estética significa saber identificar sus “rasgos estilísticos distintivos”, en relación con el universo de obras que forman parte de su misma clase. El *grado de competencia artística* se puede medir según el grado de dominio que se tenga sobre las herramientas de descodificación, apropiación y clasificación de las obras de arte existentes en una sociedad determinada y en un momento dado; además del dominio del grado de complejidad y especificidad del sistema de clasificación, que se mide según «la aptitud para operar un número más o menos grande de divisiones sucesivas en el universo de las representaciones y a determinar así clases más o menos sutiles».<sup>222</sup>

Bourdieu también sugiere que la *legibilidad* de una obra de arte para un individuo particular es función de la diferencia entre el *nivel de emisión* y el *nivel de recepción*. El nivel de emisión es «el grado de complejidad y de sutileza intrínsecas del código exigido por la obra»;<sup>223</sup> y el nivel de recepción «el grado en que ese individuo domina el código social, que puede ser más o menos

---

<sup>220</sup> Para profundizar en la problemática de cómo un sujeto concreto o grupo de ellos se relacionan con el arte, o en la exploración de las relaciones de correspondencia que se dan o no, entre las características de determinada muestra de público y la especificidad estética de determinada muestra de casos de arte, se hace imprescindible realizar estudios de recepción de carácter empírico.

<sup>221</sup> Pierre Bourdieu. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, en *Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. Ob. cit., p. 198.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 202.

adecuado al código exigido por la obra». <sup>224</sup> Bourdieu aclara que el nivel de emisión no debe ser definido de forma absoluta, porque una misma obra puede tener diferentes niveles de significación según el código de interpretación que se le aplique. En su opinión esos “niveles de significación” pueden oscilar entre la simple “aisthesis” y la “delectación” de una “percepción erudita”.

En los términos del sociólogo francés, goce y delectación son dos formas opuestas y extremas del placer estético, separadas por una gama de casos intermedios. El goce es percepción estética reducida a simple aisthesis, un placer estético puramente sensorial, de efectos. Mientras que la delectación corresponde a las formas de percepción erudita, donde la degustación de la obra implica un grado determinado de conciencia de las condiciones que permiten el “desciframiento adecuado”.

En el enfoque hermenéutico adoptado en esta investigación, categorías como “gocce” y “delectación” quedarían englobadas en el concepto de comprensión artística; así como los conceptos de “competencia artística” y “nivel de recepción” quedarían englobados en la categoría de horizonte de comprensión. En el proceso de la comprensión artística, en dependencia del tipo de arte de que se trate, el sujeto puede experimentar goce estético en el nivel puramente sensorial, al tiempo que asciende a niveles más complejos de “delectación” emocional e intelectual (comprensión erudita). Ahora, para que la comprensión en el arte no quede reducida a la simple *aisthesis*, resulta imprescindible que el gesto semántico de la obra sea capaz de generar estímulos que movilicen la actividad emocional e intelectual del receptor. Pero de la misma manera, para que la comprensión llegue a cierto nivel de erudición, el *gesto pragmático* del receptor, que se proyecta desde su horizonte de comprensión, su competencia artística y su nivel de recepción, debe estar en cierto nivel de simetría con la complejidad del gesto semántico del caso de arte de que se trate (nivel de emisión de la obra para Bourdieu).

---

<sup>224</sup> Ibidem.

Categorías como competencia artística y nivel de recepción, así como las mediaciones<sup>225</sup> de índole material, social, cultural e institucional que condicionan los procesos de recepción, solo pueden ser llenados de contenido frente a cada receptor real mediante el estudio empírico de muestras de públicos en contextos específicos. La operatividad del enfoque sociológico necesita del diagnóstico de la realidad que aporta la investigación empírica de corte cualitativo. Por tal razón he prescindido de las diferentes categorías analíticas que sobre el lector ha formulado la teoría de la recepción literaria, tales como lector interior, lector implícito, lector ideal, lector semántico, lector crítico, entre otras. Comparto el escepticismo sobre la productividad cognoscitiva de dichas categorías que funcionan como constructos teóricos que al fin y al cabo se proyectan como cualidades del texto, quedando nuevamente excluido del análisis la función del receptor de carne y hueso. Sobre este aspecto ha argumentado con agudeza el teórico polaco Henryk Markiewicz:

Y es que la construcción del lector implícito [...] no es otra cosa que un derivado de la interpretación, un reflejo especular del autor interior construido a partir de la obra. Si es así, entonces surge la duda de si este camino indirecto no es un camino en el que se han puesto dificultades innecesarias, y que no aporta nuevos conocimientos en comparación con la interpretación de la obra literaria que examina su contenido y su estructura funcionalmente, o sea,

---

<sup>225</sup> Tomo el concepto de Jesús Martín-Barbero, quien propone a modo de hipótesis tres lugares de *mediación* del consumo cultural más allá de la televisión: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural. Desplazando este modelo conceptual hacia el campo artístico y sus dinámicas de recepción, podemos definir tentativamente mediaciones equivalentes tales como: el espacio de realización profesional, la materialidad social y el horizonte de comprensión. Cfr. Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Pablo de la Torriente, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008, pp. 250-251.

tomando en cuenta sus influencias potenciales sobre el receptor.<sup>226</sup>

Si ningún texto artístico puede controlar ni prever la totalidad de las disímiles series interpretativas que se pueden originar a partir de su comprensión, es precisamente porque esa comprensión la realizan individuos concretos, sujetos históricos, pero con una experiencia de vida única, y no lectores implícitos previstos por el creador. Aunque el receptor quiera permanecer fiel a un hipotético significado unitario que se supone ha sido depositado en la obra por su creador, la interpretación, mientras más creativa y audaz sea en la expansión semiótica de la intencionalidad de la obra, mientras más conocimiento y experiencia del mundo movilice, más responsable será de la creación de cadenas de significados connotados que se proyectan de manera global sobre el texto. La interpretación en el arte es aplicación a uno mismo, y desde uno mismo, de la experiencia del *estar ahí* que se produce en ese tipo de proceso en el que domina de manera global la comprensión.

Jacques Rancière ha aplicado a la recepción artística la misma lógica de la emancipación intelectual desarrollada en su obra *El maestro ignorante*. En un proceso pedagógico hay emancipación intelectual cuando el maestro no subordina la inteligencia del alumno a la suya propia. Entre estudiante y profesor puede haber una tercera cosa, otra inteligencia, como un libro, una obra de arte o cualquier otro texto, la cual es una otredad de sentido para ambos. En una relación emancipadora maestro y alumno se vinculan a una tercera inteligencia, la del texto que intentan comprender en común. De esta manera la voluntad del estudiante queda vinculada a la voluntad del profesor, que lo impulsa a

---

<sup>226</sup> Henryk Markiewicz. La recepción y el receptor en las investigaciones literarias, en *Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2010, pp. 57-58.



comprender por sí mismo, pero sin subordinarle a su inteligencia. El maestro emancipa a su alumno en la medida en que es capaz de obligarle a usar su propia inteligencia para comprender la tercera cosa en común.<sup>227</sup>

En el arte ocurre algo muy similar. Recordemos el ejemplo del filme de Fernando Trueba colocado al comienzo de este capítulo: el viejo escultor logra hacer avanzar a la joven hacia una experiencia artística, estimulando su voluntad y su imaginación al hablarle del dibujo de Rembrandt, la tercera “cosa” con la que sus inteligencias se conectan en el plano intersubjetivo. Una obra de arte también puede funcionar perfectamente como un maestro emancipador: involucra nuestra inteligencia en un desafío hermenéutico del que sólo podemos salir por nuestros propios medios. Para Rancière en la comprensión del arte se trata también de una “tercera cosa”, de la que ni el artista ni el receptor es propietario en exclusivo, porque en ningún caso se trata de la mera transmisión del saber del artista al receptor.

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta, liga aquello que ve a muchas otras que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.

Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio

---

<sup>227</sup> Cfr. Jacques Rancière. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Editorial Laertes, Barcelona, 2002.

poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas.<sup>228</sup>

De qué otra manera se pudiera considerar dinámico el gesto semántico de una obra, si no es en la medida en que es realizado por el gesto pragmático de un receptor, en la medida en que este compone su propio poema mental. El dinamismo semántico es un efecto lábil, inducido por la estructura textual, pero que solo puede ser reconocido y desarrollado por la intencionalidad de la comprensión que ejerce un sujeto concreto. El *gesto pragmático* es, también, en el sentido de Gadamer, posibilidad histórica del comprender, de ahí el dinamismo cognoscitivo que la espiral de la comprensión refracta en el texto, ya sea en el decursar del tiempo o en la variación de un contexto cultural a otro.

El concepto de *gesto semántico* de Mukařovský condensa la especificidad semiótica del arte y permite apreciar con claridad por qué la intencionalidad semántica de la obra debe ser realizada por la intencionalidad pragmática del receptor. En el momento de materialización del hecho artístico lo que no está cualitativamente predeterminado es el alcance cognoscitivo de la obra; y dicha indeterminación es lo que le da al arte su especificidad como forma de conocimiento, siendo el proceso de la comprensión el momento en que esa especificidad puede ser reconocida y conceptualizada.

---

<sup>228</sup> Jacques Rancière. *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires, 2010, pp. 19-20.



## IV

### LA VALORACIÓN EN EL ARTE

#### 1. ¿Cómo teorizar el valor en el arte?

En una condición histórica en la que es un hecho consumado la crisis de operatividad de valores o invariantes estéticas antaño normativas, delimitadoras de una definición general de las “bellas artes” o incluso de las “artes visuales”: ¿tiene algún sentido reciclar para las prácticas artísticas posmodernas la categoría de valor estético?

Es evidente que sí, pues como advirtiera Terry Eagleton, afirmar que el conocimiento debe ser ajeno a los valores, constituye ya un juicio de valor. La valoración es un fenómeno histórico y fluctúa: «“Valor” es un término transitorio, significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos».<sup>229</sup> Eagleton considera que leemos el arte a la luz de nuestras propias preocupaciones, ejerciendo así una violencia histórica contra el texto. En su opinión leer equivale siempre a reescribir, cada época reescribe las obras que hereda del pasado y las evalúa en proporción a sus intereses, valorando algunos aspectos y devaluando otros; porque siempre se interpreta el arte, «hasta cierto punto, a través de lo que nos preocupa o interesa (es

---

<sup>229</sup> «Es por ello muy posible que si se realizara en nuestra historia una transformación suficientemente profunda, podría surgir en el futuro una sociedad incapaz de obtener el menor provecho de la lectura de Shakespeare. Quizá sus obras le resultasen desesperadamente extrañas, plenas de formas de pensar y sentir que en la sociedad en cuestión se considerarían estrechas o carentes de significado». Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*. Ob. cit., pp. 26-27.

un hecho que en cierta forma “lo que nos preocupa o interesa” nos incapacita para obrar de otra forma)».<sup>230</sup>

La valoración en el arte es dinámica, tiene móviles históricos, intersubjetivos y subjetivos. Si como quedó planteado en el capítulo anterior es el gesto pragmático quien hace dinámico al gesto semántico en la medida en que lo realiza, lo expande, hace concreta su potencialidad comunicativa y su alcance cognoscitivo; entonces es el gesto pragmático del receptor de carne y hueso quien, incapacitado para ver otra cosa que lo que le “preocupa e interesa”, ejerce una violencia histórica contra el texto valorando algunos de sus aspectos por encima de otros. Esa dialéctica de la valoración puede variar muy pronto, incluso con respecto a una obra a la cual volvemos con cierta frecuencia. Cuantas veces nos ha ocurrido que, ante nuevas circunstancias, o ante hechos y fenómenos que prácticamente no han variado en el tiempo, descubrimos que una obra conserva una gran actualidad, o que por el contrario ha envejecido, como un mero documento del pasado. O simplemente que, al volver a fijar nuestra atención en una obra, se activa la espiral de la comprensión y terminamos descubriendo nuevas sutilezas, virtudes, aspectos que nos siguen emocionando y excitando intelectualmente; o por el contrario nos percatamos de deficiencias antes no percibidas, de ideas o razonamientos que en un momento anterior nos parecieron atendibles y ahora nos parecen patéticas o superficiales, etc.

Todos esos posibles juicios de valor, tanto a nivel individual, colectivo como de época, son una consecuencia del proceso de la comprensión artística. Recordemos en este punto la inversión que hizo Jacques Aumont del criterio de Malraux, quien consideraba que si se comprendiera una obra de arte no se juzgaría, porque: “juzgar es no comprender”. Aumont considera que, por el contrario, “el juicio forma parte de la comprensión”; y sugería que la estética había superado la fórmula de Malraux, porque en lo adelante “para juzgar es preciso comprender”, mientras que

---

<sup>230</sup> Ibidem, p. 28.

“comprender sirve, entre otras cosas, para juzgar”.<sup>231</sup> En esa misma dirección es que Arthur Danto afirmaba de manera categórica que “solo la interpretación nos ayudará a determinar si el arte es bueno o no”.<sup>232</sup>

Para una teoría de la recepción no cabe duda de que la valoración en el arte debe ser pensada como una resultante del proceso de la comprensión. El *valor artístico*<sup>233</sup> es un juicio que solo puede cristalizar en la materialización del hecho artístico y la consecuente racionalización de un objeto estético que resulta del proceso de la comprensión. Por consiguiente, la valoración en el arte es un fenómeno que debe ser pensado en relación con la materialización del *hecho artístico*: el proceso en el que obra y receptor convergen en una relación dialógica, que puede, o no, resultar en un acto de comprensión y de valoración artística. No hay manera de sentir, de concientizar, de apropiarnos verdaderamente el valor cultural de una obra de arte, si no es mediante la comprensión que en el plano personal somos capaces de realizar. Pero también la interacción con un objeto estético que otra persona nos comunica o tenemos la posibilidad de leer en forma impresa, escuchar en la radio o ver y escuchar en un medio o material audiovisual, puede influir en el valor que tendrá para nosotros determinada obra, por lo que la comprensión intersubjetiva también es esencial para la dialéctica de la valoración artística.

No se debe desestimar la importancia que tiene la institución arte como mediación significativa de los procesos de recepción. Pero la valoración en el arte no debe ser puesta en relación directa con la dinámica institucional y el contexto hermenéutico que esta

---

<sup>231</sup> Cfr. Jacques Aumont. *La estética hoy*. Ob. cit., pp. 303-307.

<sup>232</sup> Cfr. Arthur C. Danto. *La crítica de arte en la modernidad y en la posmodernidad*. Once respuestas para Anna Maria Guasch, en ob. cit.

<sup>233</sup> Cuando se trata de arte considero que la categoría más adecuada es *valor artístico*, en vez del tradicional *valor estético*, porque valores meramente estéticos están presentes en la mayoría de las actividades humanas, mientras que el valor artístico es un fenómeno específico del arte.

crea, sino con la materialización del hecho artístico, que es el proceso en el que dicha mediación puede ser observada y conceptualizada. De modo que el papel del sistema institucional en la determinación del hecho artístico es insoslayable, pero en calidad de fondo contextual sobre el que se realiza la comprensión.

Stefan Morawski en su libro *Fundamentos de Estética* se dedica a tratar en profundidad los problemas axiológicos de la disciplina. El esteta polaco afirma que los hechos de valor siempre dependen del individuo y del contexto histórico en cuestión. En su opinión se trata de juicios que derivan de cualidades objetivas, aunque estas sean cualidades objetivas por lo general “un poco ambiguas”. La valoración artística tampoco es “simplemente” idiosincrásica ni “meramente” personal, la complejidad de su intersubjetividad radica en que es diferente de los juicios de verdad o de falsedad de las proposiciones científicas. Morawski plantea esta idea de gran importancia metodológica: «Al discernir las características irreducibles del arte (esto es, del valor artístico), estamos al mismo tiempo describiendo el arte (es decir, formulando proposiciones acerca de los valores artísticos, y no simples manifestaciones senso-emocionales acerca del arte). En mi opinión, no cabe duda de que estaremos describiendo el arte...»<sup>234</sup>

También considero que una teoría axiológica sobre el arte es al mismo tiempo una descripción de la naturaleza del arte, de su especificidad como práctica cultural humana. Pero un problema salta cuando se establece un equivalente entre el valor artístico y las características irreducibles del arte, como hace Morawski. Los ensayos y artículos que componen los capítulos de su libro fueron escritos en las décadas del sesenta y setenta del siglo XX, por lo que es comprensible que Morawski estuviera anclado aun en el paradigma de la Estética como una disciplina axiológica normativa:

---

<sup>234</sup> Stefan Morawski. *Fundamentos de Estética*. Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 24.

Como aspecto integral de la historia de la especie, y naturalmente de las culturas cambiantes de la humanidad, los hechos de valor proporcionan una base para la repetición de algunos tipos de juicios emitidos por los estéticos a lo largo de muchos siglos. Esto equivale a decir que el juicio de valor es *afirmativo* pero también *normativo*, y que las normas axiológicas de la estética pueden, por lo tanto, fundamentarse con toda propiedad en un conjunto de cualidades aceptadas repetidamente en diversos marcos culturales y en épocas diferentes.<sup>235</sup>

La lógica de su enfoque metodológico es sólida, solo que como ya analicé en los capítulos precedentes su sistema de invariantes estéticas normativas no se sostiene en la actualidad. Esto es así porque, como hubo de concluir Simón Marchán Fiz en los términos de la lógica formal, «la extensión y la comprensión varían en razón inversamente proporcional».<sup>236</sup> Cuando en términos históricos todavía era posible una definición clara del arte en cuanto a aspectos característicos, entonces su comprensión como práctica estética era más intensa, la extensión del universo de objetos definibles como artísticos mucho más delimitada, y la posibilidad de entrada al sistema de casos no verificables sobre el fondo axiológico normativo, prácticamente inexistente. Pero cuando en la posmodernidad se hacen dominantes prácticas creativas que desbordan los límites aceptados de un tradicional concepto de arte, entonces aumenta considerablemente la extensión del universo de objetos, acciones, gestos, textos, que pueden ser acogidos bajo la noción de arte, lo cual tiene como consecuencia que la comprensión del concepto se debilite y la opción normativa se haga inviable.

---

<sup>235</sup> Ibidem.

<sup>236</sup> Simón Marchán Fiz. *Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte*, en ob. cit., p. 153.



Morawski sistematiza en el primer capítulo de *Fundamentos de Estética*, con su erudición característica, una serie de teorías estéticas que han intentado fundamentar la problemática del valor artístico, abstrayendo una clasificación de las mismas: “subjetivismo psicológico”, en sus diferentes tendencias; “objetivismo ontológico”, también en sus diferentes variantes; “relativismo sociológico”, una tendencia subjetivista y otra objetivista; y “el relacionismo”, también con varias tendencias, dentro de las que el autor destaca el método histórico del marxismo, que es la corriente filosófica en la que se sitúa.

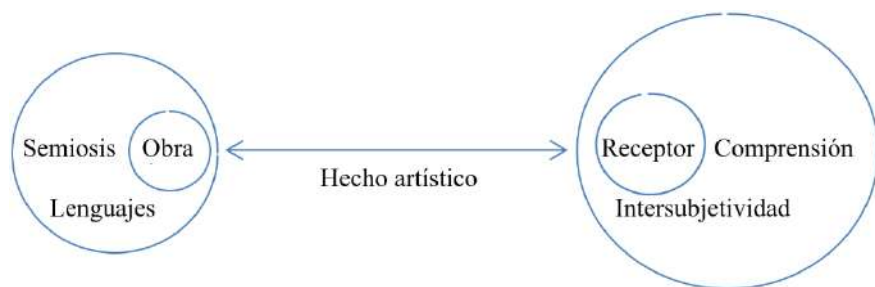
En el eje objeto (obra) – sujeto (receptor), las categorías clasificatorias de teorías estéticas se organizan de la siguiente manera. Los diferentes tipos de psicologismos se centran en el sujeto individual, mientras que el relativismo sociológico subjetivista se centra en sujetos colectivos. Por la parte del objeto Morawski ubica en su esquema al ontologismo, centrado únicamente en el objeto con independencia del sujeto; así como al “objetivismo panestético”, un relativismo sociológico basado en la acumulación de objetos apreciados colectivamente. El centro del esquema lo ocupa el relacionismo, teorías estéticas que contemplan tanto al sujeto como al objeto. Morawski considera que hay un relacionismo de tipo “anhistórico” (entre otros la Gestalt), y uno historicista, en el que tienen peso las correlaciones basadas en datos de la historia cultural.<sup>237</sup>

Este último campo de valoración es por supuesto en el que se inscribe el autor. El valor artístico es siempre valor para alguien, de ahí que sea un fenómeno relacional, pero la relación entre obra y receptor ocurre siempre en un contexto sociohistórico concreto, por lo que el sujeto individual del esquema de Morawski es apenas un primer nivel de relación con el objeto. Hay una esfera en la que el sujeto individual está contenido, la de los “sujetos colectivos”, y esta a su vez está contenida por una esfera más englobante, que es la de las “correlaciones transhistóricas”.

---

<sup>237</sup> Cfr. Stefan Morawski. *Fundamentos de Estética*. Ob. cit., p. 71-74.

Si nos atenemos a esta rigurosa clasificación de Morawski, al intentar pensar la valoración en el arte en relación con la materialización del hecho artístico mi enfoque se inscribe claramente en el campo del relacionismo. La singularidad del enfoque que he desarrollado hasta aquí consiste en que en mi concepción el sujeto individual estaría contenido en una esfera englobante constituida por el fenómeno ontológico de la comprensión y la red virtual de la intersubjetividad. Por su parte, la obra estaría contenida en la esfera englobante del fenómeno de la semiosis y los sistemas de significación (lenguajes). Y como se sabe, ambos fenómenos englobantes son humanos, lo que quiere decir sociales, culturales e históricos. En mi perspectiva un acto de valoración artística es el resultado de una relación de doble historicidad: la tensión que se verifica en la comprensión entre la historicidad de la obra y la historicidad del receptor. Por tal razón he optado en esta investigación por una correlación epistemológica entre semiótica y hermenéutica, las ciencias que estudian los fenómenos de la semiosis y la comprensión, respectivamente.



Relacionismo: teorías estéticas que contemplan tanto al sujeto como al objeto.

## 2. Valor artístico subjetivo y valor artístico intersubjetivo

La materialización de un hecho artístico puede ser un proceso en el que intervengan varias personas a la vez, ya sea en la visita a una exposición entre amigos y familiares, en un espacio

de debate más formal, en un taller de trabajo pedagógico en el que el objetivo sea discutir, interpretar arte, etc. En esos casos posibles, el proceso de comprensión se construye de manera coral, los proyectos interpretativos individuales se complementan y condicionan unos a otros, y de esa forma va generándose un movimiento interpretativo que puede derivar en una proyección global del sentido en la que se reconocen todos los participantes porque de una forma u otra han contribuido a ello. He realizado ese experimento múltiples veces con mis estudiantes de Historia del Arte. En el proceso de comprensión colectiva de una obra, todas las inteligencias se conectan a esa cosa en común, y las hipótesis interpretativas individuales se van integrando en un razonamiento coral. Cuando se produce el consenso tácito de que se ha logrado un nivel considerable y suficiente de comprensión de la obra, cristaliza a nivel intersubjetivo la valoración implícita a esa comprensión, sea del signo que sea. En ese tipo de recepción colectiva el valor que se hace concreto como resultante de todo el proceso interpretativo es claramente intersubjetivo.

De las ideas anteriores se desprende una definición preliminar de dos modalidades de expresión del valor en el arte. Una personal, a la que llamaré *valor artístico subjetivo*, que no es más que el grado de importancia que una persona le otorgará a la experiencia artística que ha ganado en la comprensión de una obra. Es así como el juicio de valor corresponde claramente al momento hermenéutico de la aplicación. Otorgamos valor a aquello que tiene un impacto real, relevante, en nuestra experiencia de vida, y es en el momento de la aplicación donde se hace concreto el valor cognoscitivo que obtenemos del arte, que como ya he dicho incluye profundas determinaciones emocionales. En una condición histórica de capitalismo global en que la totalización del *valor de cambio* es un hecho consumado,<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> «Si seguimos el hilo conductor del nexo nihilismo-valores, diremos que, en la acepción nietzscheano- heideggeriana, el nihilismo es la transformación del valor de uso en valor de cambio. No se trata de que el nihilismo sea que el ser esté en

no hay manera de dar con un reducto del *valor de uso* que no sea en este plano ontológico en el que comprensión y aplicación se funden en un proceso unitario que es constitutivo del *estar-ahí*.

La otra modalidad de expresión del valor artístico es la *intersubjetiva*; un valor que resulta, como ya se expuso, de la comprensión compartida y vinculante, pero también de la socialización por diferentes vías y a mayor o menor escala social, de los posibles objetos estéticos que una obra puede generar. El valor subjetivo personal y el valor intersubjetivo se complementan y autoproducen mutuamente. La valoración que se hace pública, que se comparte al comenzar a circular como conocimiento en los diferentes medios, como periódicos, revistas, libros, documentales, televisión, radio, internet, etc., es en principio el producto de un proceso de comprensión individual, pero puede incidir en otros procesos de comprensión-valoración, y así de manera horizontal en un campo artístico y un sistema cultural determinado. Ahora bien, el poder vinculante que esos juicios de valor artístico pueden fundar al interior de un entramado cultural es siempre histórico y provisional, nunca trascendental en el sentido metafísico.

También es necesario enfatizar que la conformación de un valor subjetivo ya está condicionada por mediaciones objetivas que conforman el horizonte axiológico y de conocimiento del sujeto, que es siempre intersubjetivo. Las determinaciones emocionales son intrínsecas a la historia individual del desarrollo de la psiquis (ontogénesis cerebral),<sup>239</sup> pero ningún saber es

---

poder del sujeto, sino que el ser se haya disuelto completamente en el discurrir del valor, en las transformaciones indefinidas de la equivalencia universal». Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*. Ob. cit., p. 25.

<sup>239</sup> Para la teoría psicológica genético-cultural de Vygotsky y su escuela, el cerebro se comprende como una estructura en la que se fusionan la filogénesis (genoma actual), y la ontogénesis (cerebro-génesis). En el desarrollo individual de la psiquis humana el complejo mediacional cultural se funde con la herencia y da lugar al sistema de las funciones psíquicas superiores. Cfr. Lev Vygotsky. *El instrumento y el signo en el desarrollo del niño*. Fundación Infancia y Aprendizaje, Madrid, 2007.

puramente individual. El proceso interpretativo, y por tanto de comprensión y producción de un valor, está atravesado por la dialéctica de lo subjetivo y lo intersubjetivo, lo personal y lo social, la historia personal, local y la universal. Esa compleja dialéctica entre lo personal y lo social que subyace tanto a los procesos de creación como de recepción, ya la supo expresar de manera brillante Lev Vygotsky en su *Psicología del arte* (1915-1922):

La refundición de emociones extrínsecas a nosotros se efectúa mediante el sentimiento social, el cual aparece objetivado, extraído fuera de nosotros, materializado y fijado en los objetos externos del arte, convertidos en instrumentos de la sociedad. Una de las particularidades del hombre, a diferencia del animal, consiste en que aporta y separa de su cuerpo tanto el aparato de la técnica, como el aparato del conocimiento científico, los cuales se convierten en una especie de instrumentos de la sociedad. Del mismo modo, el arte representa una técnica social del sentimiento, un instrumento de la sociedad, mediante el cual incorpora a la vida social los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser. Sería más correcto decir que el sentimiento no se convierte en social, sino que por el contrario, se hace individual, al vivir cada uno de nosotros la obra de arte, se hace individual, sin dejar de ser social.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Lev Vygotsky. *Psicología del arte*. Barral Editores, Barcelona, 1972, p. 474-475. En el Prólogo a esta edición escribió A. N. Leontiev: «Vigotski se acerca a las obras de arte como psicólogo, pero como psicólogo que ha roto con la vieja psicología subjetivo-empírica. Por esta razón se pronuncia en su libro contra el tradicional *psicologismo* en la interpretación del arte. Ha elegido un método objetivo, analítico. Su intención era recrear, mediante el análisis de las peculiaridades de la estructura de la obra de arte, la estructura de aquella reacción, o actividad interna que la obra de arte provoca. Ahí estaba para Vigotski el camino que le permitiría penetrar en el secreto del valor imperecedero de las grandes obras, hallar la causa por la cual la epopeya griega o las tragedias de Shakespeare continúan, de acuerdo con las palabras de Marx,

La última oración es clave, fija la esencia del movimiento dialéctico entre lo individual y lo social aplicado al arte. Podemos decir que tanto el sentimiento, el conocimiento como el valor son potencialmente sociales en una obra de arte, y se vuelven individuales en cada uno de nosotros al vivir la obra y comprenderla en los propios términos, pero sin que esa experiencia artística deje de ser social, intersubjetiva. La base del valor artístico se sitúa entonces en la red de relaciones entre lo subjetivo y lo intersubjetivo. El valor subjetivo que un individuo le fija a la obra concreta que tiene delante, dependerá de la intensidad de la proyección emocional y del esfuerzo intelectual que realiza para comprender un proceso mental objetivado en un texto que le es ajeno, por externo.

Por su parte, el valor artístico intersubjetivo con capacidad vinculante de una obra se consolida sobre la base de muchos actos de valoración individuales, ganando así un contenido de verdad para determinada comunidad. Una “verdad conjetural” que puede ser “trascendente”, pero como advierte Umberto Eco, no en el sentido kantiano del término ya que no viene antes sino después del proceso semiósico.<sup>241</sup> Por tanto se trata de una verdad que es

---

“procurándonos todavía un placer estético”, y teniendo, en cierto sentido, “el valor de normas y modelos inaccesibles”».

<sup>241</sup> «La idea de una comunidad opera como un principio trascendental más allá de las intenciones individuales del intérprete concreto. Este principio no es trascendental en el sentido kantiano del término, ya que no viene antes sino *después* del proceso semiósico; la interpretación no es producida por la estructura de la mente humana sino por la realidad construida por la semiosis. De todas formas, desde el momento en que se induce a la comunidad a concordar sobre una interpretación determinada se crea un significado que, si no objetivo, es por lo menos *intersubjetivo* y está privilegiado de todas maneras respecto de cualquier otra interpretación obtenida sin el consenso de la comunidad. El resultado del proceso de búsqueda universal va en la dirección de un núcleo de ideas comunes (CP: 5.407): “El hecho de que diversos pensadores concuerden en un resultado común no hay que tomarlo sólo como un mero hecho” (Smith 1983: 39)». Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Ob. cit., p. 369.

construida por la semiosis artística, en los marcos históricos en los que se establece el consenso cultural de una comunidad. Sin esos consensos provisionales sería imposible distinguir jerarquías de estatus al interior de un campo de producción intelectual, como lo es el artístico. La investigación académica, la crítica de arte y la teoría, se cargan con la responsabilidad de instituir valores artísticos intersubjetivos, tanto de las obras del pasado como del presente, reconfigurando cada vez la estratificación jerárquica que opera al interior de períodos, regiones, países, manifestaciones, tendencias, o del corpus de obras de un artista, etc., y que conforma y modela a todo sistema cultural. De ahí que estas labores intelectuales contribuyan en igual medida que la producción de obras, al desarrollo de las dinámicas del campo artístico.

La crítica de arte es por excelencia la forma profesional de racionalizar objetos estéticos, con lo cual se pone a circular en el espacio público significados y juicios de valor sobre las propuestas que aspiran al estatus de arte. La crítica ha sido desde siempre la forma subjetiva, individual, de producir un valor artístico que puede convertirse en intersubjetivo, por cuanto los correlatos textuales que genera la exégesis crítica son los que van configurando la estratificación jerárquica de obras que acompaña a la producción y la recepción en el sistema institucional del arte.

¿Cómo han terminado legitimadas como artísticas todas las propuestas que en su momento fueron más allá de los límites de un concepto normativo de arte? Es inconsistente responder, como intentó hacer la teoría institucional, que toda legitimación al interior del “mundo del arte” emana del “mundo del arte”, por estar los artefactos inscritos en ese tipo de relaciones, pero sin formular una teoría que explique cómo se produce la comunicación, la comprensión y el valor artístico al interior de ese campo institucional. Dicho enfoque, por ello, no puede decir una palabra sobre el inquietante influjo que siguen causando las propuestas más radicales de los artistas que echaron por tierra todos los límites que aún en el siglo XX ponían cotos a la creación.

El que esos artistas y su manera de asumir la creación tengan hoy un lugar en la Historia del Arte y un espacio en los museos (lo que significa que la sociedad los considera como casos de cultura que deben ser conservados para la posteridad), no es un hecho arbitrario, sino el resultado de un complejo debate intelectual en el que los investigadores, teóricos, críticos y público en general, van consensuando de manera siempre conflictual una relevancia cultural sobre lo que inmediatamente comenzamos a llamar arte. Lo que es contingente, circunstancial, azaroso y nunca cerrado del todo, es esa dinámica de debate público, de ahí que el significado y el valor de las obras de arte sean fenómenos siempre variables, dinámicos, inestables, en una palabra, históricos.

El arte existe, por tanto, en el marco englobante de la comprensión y la semiosis. El significado socialmente reconocido de las obras de arte, y en consecuencia su valor artístico, crece mediante las interpretaciones a las que se las somete en diferentes circunstancias históricas. Cada materialización de un hecho artístico abre la posibilidad de la producción de una nueva valoración, ya sea positiva o negativa. Al ser la semiosis un fenómeno en principio ilimitado, la puesta en circulación de nuevos significados y valores es también una posibilidad en principio ilimitada, solo parcialmente concretada en cada circunstancia histórica.

Todo receptor tiene derecho a participar en ese debate público sobre las propuestas discursivas a las que les podemos asignar un valor de arte. Cuando entramos hoy a una galería, o incluso a un museo, no hay razón alguna para aceptar a priori que lo que se nos presenta ante la vista es indiscutiblemente arte. Como receptores tenemos el derecho y la responsabilidad de interpretar lo que está dado allí y de emitir un juicio de valor en correspondencia con la experiencia artística que surge en ese proceso de comprensión. Ahora bien, la descalificación de cierta propuesta no puede provenir nunca de un acto de incomprensión. Ante la incomprensión, cuando es provocada por la estrechez de horizonte del receptor en lo que concierne al arte, y no por



pobreza del gesto semántico del caso puntual de que se trate, el sujeto queda invalidado de inicio para juzgar lo que tiene delante, pues le parecerá carente de estructuración y por tanto no podrá establecer ninguna correlación codificante. Pero siempre que se desencadene un proceso interpretativo en los términos que ya han sido definidos, aun cuando el receptor no sea capaz de racionalizar del todo un objeto estético y comunicarlo, esa experiencia cultural siempre tendrá un valor en términos estrictamente personales.

Cuando del valor artístico subjetivo se trate, no es posible establecer una jerarquía del comprender, en los términos de una mayor o menor validez de lo comprendido. Apenas es posible hablar de una *diferencia del comprender*. Cada receptor valorará la obra en la misma proporción del impacto estético y cognoscitivo que esta causó en él. Se trata de una vivencia personal, confrontable con otras opiniones individuales, pero no comparables entre sí en términos de mayor o menor validez interpretativa. La única validez posible que podemos atribuir al conocimiento que se produce o moviliza en un proceso individual de interpretación, radica en la expansión de la espiral de la comprensión y el progreso horizontal que siempre conlleva ese tipo de experiencia cultural. Lo cual no es poco.

En cambio, con el valor artístico intersubjetivo debe ser otra la exigencia. Una vez que un receptor, sea un crítico profesional o no, hace público su objeto estético sobre la propuesta de un artista, esa interpretación se convierte en un correlato textual que comienza a existir de manera independiente y objetiva en el espacio público (cualquiera que sea el medio en el que se socialice). Por tanto, ese significado global y su valor implícito, o exacerbado por el crítico, incidirá en alguna medida en el debate intelectual que a la larga establece jerarquías de estatus al interior del campo artístico. En este caso, ya no se trata solo de la validez intrínseca a todo movimiento progresivo de la espiral de la comprensión en términos estrictamente personales, sino de la

expansión de la espiral semiósica que está en movimiento al interior de toda cultura.

Comunicar un objeto estético y un juicio de valor sobre una propuesta artística, con el fin de que se conviertan en conocimiento público, y así patrimonio de un campo cultural, implica una ineludible responsabilidad intelectual. Surge entonces la disyuntiva de si es posible, o imprescindible, establecer principios teóricos de carácter general que sirvan para medir el valor intersubjetivo en el arte. En mi perspectiva la valoración artística funciona como un juicio que está implícito en la ganancia estético-cognoscitiva que se obtiene en el proceso de la comprensión. Por consiguiente, el valor artístico se encuentra disuelto en todo ese proceso y emerge o cristaliza por acumulación, como una denominación global para esa experiencia cultural que nos proporciona el arte.

En este punto tomo como inspiración teórica la definición que en *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* propusiera Mukařovský del valor estético: un juicio que se disuelve en los diferentes valores extra-estéticos, y que funciona solo «como una denominación global para la unidad dinámica de las relaciones recíprocas de aquellos».<sup>242</sup> Con valores extra-estéticos se refiere Mukařovský a los significados sociales con que están marcados culturalmente todos los elementos que componen una obra, desde los materiales físicos hasta las unidades temáticas más complejas. Estos valores forman, en su visión, una unidad dinámica, y la obra debe ser considerada como un conjunto de valores extra-estéticos, el cual puede entrar en contradicción tanto con el sistema axiológico dominante en una sociedad dada, como con el sistema de valores propio del receptor. Es decir, no existen valores estéticos “puros” que puedan ser abstraídos de la obra; el juicio de valor artístico es siempre una denominación global del conjunto de valores diversos que están latentes en la obra, y que la

---

<sup>242</sup> Jan Mukařovský. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, en ob. cit., p. 197.

interpretación reconoce, activa y les da una proyección concreta en la comprensión.

Sin embargo, el teórico checo se empeñó en conceptualizar lo que llamó “valor estético objetivo” (universal) como una “cualidad de la obra artística material”: «El valor estético está vinculado con la obra material, aunque esta relación no es la de una cualidad con su portador».<sup>243</sup> Este criterio sitúa su teoría axiológica en un enfoque objetivista estructural, aunque abierto al contexto de “la tradición estética viva del arte en cuestión” y a la sociedad en general: el conjunto de valores “extra-estéticos” que constituye la obra entran en tensión con los valores dominante de la sociedad, del receptor, etc. En *Función, norma y valor estéticos...* había postulado lo siguiente:

[...] los valores extraestéticos en el arte no son sólo asunto de la obra misma, sino también del receptor. Éste se acerca a la obra con su propio sistema de valores, con su propia actitud hacia la realidad. Muy a menudo, o casi por regla general, una parte considerable de los valores percibidos por el receptor en la obra artística está en contradicción con el sistema axiológico válido para él mismo.<sup>244</sup>

Unas páginas más adelante, concluye así: «En suma, el valor estético objetivo del artefacto artístico depende en todos los aspectos de la tensión cuya resolución es tarea del receptor».<sup>245</sup> Entre el gesto semántico de la obra y el gesto pragmático del receptor surge una tensión cuya resolución es tarea del receptor. Mientras mayor sea el efecto de desautomatización que provoca esa tensión, más intensa será la excitación intelectual que experimentará el receptor en su esfuerzo de interpretación. Por

---

<sup>243</sup> Jan Mukarovsky. *¿Puede el valor estético en el arte tener validez universal?*, en ob. cit., p. 228.

<sup>244</sup> Jan Mukařovský. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, en ob. cit., p.195.

<sup>245</sup> Ibidem, p. 201.

supuesto, el principal estímulo para que el receptor entre en situación interpretativa se encuentra en potencia en el gesto semántico, mientras que es responsabilidad del receptor expandir esa potencialidad semántica en todos los niveles y direcciones que su horizonte de saber le permita. La mayor o menor relevancia que puede alcanzar la valoración artística de una obra depende en la misma medida de la potencialidad del gesto semántico, de la capacidad intelectual de los receptores para producir conocimiento en el proceso de racionalización de un objeto estético, como del contexto hermenéutico y las posibilidades históricas de la comprensión.

Mientras más potente sea el impacto que una propuesta discursiva produce en nuestras estructuras de percepción y comprensión de lo Real –siempre mediadas desde fuera, por el complejo cultural-simbólico–, más alto será el valor artístico que le atribuiremos. Si el arte en tanto fenómeno cultural es una forma de conocimiento que juega un rol decisivo en la transformación de la comprensión que tiene el hombre de la realidad social en que desenvuelve su existencia, si el arte lejos de automatizar moviliza los grados de conciencia del individuo respecto a esa “realidad”, entonces el valor del arte, que es en esencia cognoscitivo, es portador también de un alto contenido político. Un valor cuya vitalidad y alcance cultural radica en no dejarse integrar tan fácilmente en los intentos normativos de ciertas prácticas discursivas que se proyectan desde el Poder, de establecer como definitiva y absoluta una determinada concepción del mundo y la consecuente concretización/organización de la realidad que esta presupone y determina. Es en ese sentido que podemos hablar de una capacidad emancipatoria que le es intrínseca al arte, sin mucha necesidad de recurrir al activismo político explícito.

Por el contrario, en los casos en que resulta demasiado fácil el desafío interpretativo que la propuesta discursiva le exige al receptor, «el efecto de la obra se ve debilitado y pronto se desvanece, porque la obra no obliga al receptor a detenerse ni a volver a ella. Por eso, las obras con escaso potencial dinámico se

automatizan rápidamente».<sup>246</sup> Y justo antes de decir esto, Mukařovský citaba a Víctor Shklovski: «El camino tortuoso, el camino en el que el pie siente las piedras, el camino que vuelve atrás –ese es el camino del arte».<sup>247</sup> Se cierra el círculo que se abrió en el Capítulo 2: el valor en el arte es también consustancial, o directamente proporcional, al efecto de desautomatización que nos invade en el proceso de la comprensión artística. Pongamos atención en estas palabras visionarias de Jan Mukařovský, que parecieran haber sido pensadas para establecer una imprescindible pauta diferenciadora entre el valor meramente estético de los disímiles bienes simbólicos de consumo que circulan hoy en el mercado cultural, y el valor artístico, cognoscitivo y político, de esos casos excepcionales de cultura que no podemos dejar de seguir llamando arte.

Una obra calculada para producir una concordancia apacible con los valores vitales reconocidos, es percibida como un hecho tal vez no falto de cualidades estéticas, pero no artístico, sino simplemente ameno (*Kitsch*). Únicamente la tensión entre los valores extraestéticos de la obra y los valores vitales de la colectividad, confiere a la obra la posibilidad de actuar sobre la relación entre el hombre y la realidad, lo cual es la misión más propia del arte. Podemos decir, entonces, que el valor estético objetivo del artefacto artístico es tanto más alto y duradero, cuanto menos fácilmente se somete la obra a una interpretación literal desde el sistema axiológico generalmente aceptado por la época o por el medio dado.<sup>248</sup>

Cuando una propuesta discursiva que aspira al estatus de arte produce una concordancia apacible con sistemas de valores instituidos (en especial ideológicos y políticos, pero también

---

<sup>246</sup> Ibidem, p. 199.

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> Ibidem, p. 200.

morales), lo cual quiere decir que los reproduce sin cuestionamiento alguno, es un texto que carece de potencial para automatizar (actuar sobre) la relación que establece el hombre con esa representación imaginaria de realidad automatizada por la cadencia de la vida. En esos casos, el intento de creación artística es en sí mismo un hecho automatizado; en consecuencia, el receptor lo puede percibir como un producto estético ameno, quizás entretenido, o totalmente aburrido, inocuo, pero que nunca requerirá de él gran inversión intelectual en su comprensión. He aquí una noción de lo *kitsch* en tanto categoría estética que se proyecta desde la perspectiva de la recepción. Lo *kitsch* no como un valor estético precisamente negativo sino más bien como un tipo específico de experiencia estética, pero no artística. Ese sería un atendible criterio de diferenciación que pudiéramos establecer en la actualidad, entre un sinnúmero de imágenes y productos culturales que afirman y reproducen de manera acrítica modelos de mundos, mediante el tipo de seducción estética que sumerge al receptor en un efecto hipnótico de placer sensorial y de afirmación de patrones ideológicos, y estrategias discursivas que al menos intentan involucrarnos en un proceso de comprensión que, además de estimular nuestra capacidad de goce sensorial, también nos exigen un esfuerzo intelectual que nos involucra en una experiencia desfamiliarizadora del *estar-ahí*.

### **3. Doble historicidad de la valoración artística**

Si tanto la intencionalidad de la obra como la intencionalidad del receptor son esencialmente históricas, entonces la comprensión articula siempre una doble historicidad (algo así como la fusión de horizontes de Gadamer); y el valor en el arte es una consecuencia de esa compleja confrontación que se da en la comprensión entre la historicidad de la obra y la historicidad de sus potenciales receptores. Dada esa doble historicidad, la comprensión de una obra siempre implica un «anacronismo del que la reflexión histórica es consciente, pero no puede

deshacer».<sup>249</sup> Lo que un texto artístico de otra época nos dice hoy no debe ser considerado un contenido falso por el mero hecho de no pertenecer al presente; es, en tanto “verdad” pasada –nos dice Peter Bürger–, «un momento de un movimiento histórico, que debemos detener para poder comprender nuestra época».<sup>250</sup>

Como es evidente, ante propuestas artísticas del presente esa doble historicidad nunca es tan visible como cuando de obras del pasado se trata. Parece no existir frente a textos producidos en el mismo tiempo y ámbito cultural al que pertenecemos, y se hace más intensa o conflictiva frente al arte de contextos sociales que nos son ajenos. Sin embargo, en todos los casos posibles un texto artístico se nos presentará siempre como una otredad de sentido. Comprender, diría Gadamer, es apropiarnos de la alteridad del texto, hacerla nuestra, puesto que toda comprensión es siempre al mismo tiempo interpretación y aplicación desde y para el presente histórico. Pero también, como dice Bürger: «En el anacronismo necesario de nuestra verdad, el contenido de verdad pasado sólo se conserva en la negación. En la medida en que los límites de nuestro mundo son los límites de nuestro entender, nuestro entender también es siempre un malentender».<sup>251</sup>

Para una hermenéutica marxista, como la desarrollada por Fredric Jameson, la Historia como lo “real mismo” es entendida como un tipo de “referente” muy singular que siempre se nos presenta como “causa ausente”, a saber: en tanto totalidad la Historia es un contenido indeterminado que es preciso hacer inteligible, convertir en conocimiento; y esa operación del pensamiento solo se puede objetivar mediante procesos de textualización, eso es, de producción de narrativas:

---

<sup>249</sup> Peter Bürger. La verdad estética, en *Criterios*, La Habana, no. 31, enero-junio 1994, p. 16.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 16.

Lo que deja clara la insistencia misma de Althusser en la historia como causa ausente, pero falta en la fórmula tal como se la enuncia canónicamente, es que no concluye en modo alguno, como está de moda hacerlo, que, puesto que la historia es un texto, el “referente” no existe. Propondríamos pues la siguiente formulación revisada: que la historia *no* es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político.<sup>252</sup>

Siguiendo a Jameson, podemos argumentar que la historicidad de la obra de arte es también una *causa ausente* que solo se nos vuelve inteligible en la medida en que logramos textualizarla: justo lo que hace la interpretación, construir correlatos textuales, narrativas. Ahora bien, dicha textualización es también contextualización, porque la interpretación involucra la historicidad del receptor (otra causa ausente). Fredric Jameson ha señalado la importancia que tiene para el psicoanálisis la reconstrucción narrativa de la historia personal del sujeto. Siguiendo a Lacan en este aspecto sugiere que la narrativa individual, al igual que la colectiva (la Historia con mayúsculas), deben ser pensadas como reconstrucciones constantes, interminables, porque cada esfuerzo será limitado y

---

<sup>252</sup> Fredric Jameson. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor, Madrid, 1989, p. 30. No se debe entender la noción de textualización o narrativización como reducción o sometimiento de toda comprensión al plano del lenguaje verbal. Se puede narrar y producir textos con cualquier tipo de sistema de significación, o con cualquier materialidad que sea organizada con intención comunicativa, como es el caso de las prácticas artísticas posmodernas.



contingentemente histórico, una aproximación siempre incompleta, inconclusa, a la *causa ausente*.<sup>253</sup>

Cuando el receptor intenta contextualizar una obra, se ve obligado a textualizar la causa ausente de su historicidad, porque solo así es posible volverla inteligible. Pero ningún sujeto puede llevar a cabo esa operación hermenéutica sin involucrar su propia historicidad, que es la causa ausente que le constituye como *ser-ahí*. La interpretación, por tanto, no solo produce narrativas sobre las obras, también nos reescribe a nosotros mismos en el proceso. Textualizamos fragmentos de nuestra experiencia individual, llenamos el vacío de la ausencia de lo que ya aconteció y nos aproximamos a nosotros mismos de manera consciente. El valor de la experiencia que extraemos del arte aumenta en proporción a la medida en que el diálogo con las obras nos motive a una reescritura crítica, en primer lugar, de nuestras propias convicciones, certezas “infalibles” o visión de mundo.

Para una teoría de la recepción como la argumentada hasta aquí, el valor artístico de una obra se mantiene vivo en la misma medida en que la confrontación que se da en la comprensión entre la historicidad del texto y la historicidad de sus potenciales receptores siga permitiendo una experiencia desautomatizadora del *estar-ahí*. Si somos sinceros, dicha confrontación exige poner entre paréntesis las capas de interpretaciones y sus contenidos de valor implícitos que rodean a las obras, mediante la formulación de nuevas preguntas que pongan en suspenso toda posibilidad de verdad dada de antemano. Por tanto, mi noción de valor artístico se opone a la legitimidad de un tipo de valor automatizado, vaciado de contenido histórico; y mucho más a la posibilidad epistemológica de pensar la existencia de un valor trascendental transhistórico.

Ciertas obras una vez legitimadas como casos excepcionales de arte, ven asegurada su trasmisión histórica logrando conservar

---

<sup>253</sup> Cfr. Fredric Jameson. *Imaginario y Simbólico en Lacan*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1995, p. 48-50.

su valor artístico a pesar del paso del tiempo y los cambios históricos, lo cual no deja de resultar un fenómeno difícil de explicar. La tesis de Mukařovský en *¿Puede el valor estético en el arte tener validez universal?*, se basa en la idea de que aquellas obras que logran trascender su circunstancia de origen conservando su eficacia estética frente a nuevos públicos, es porque están conectadas con la “esencia antropológica” del hombre: «Precisamente en esto reside el valor universal de la obra, dado por la capacidad formal de la obra para funcionar como una cosa estéticamente valiosa en ambientes sociales muy diferentes, aunque el valor *en sí* es cualitativamente diferente en estos diversos ambientes».<sup>254</sup> Por supuesto, la validez de esta tesis de Mukařovský depende de la refutación, o no, de la idea de que existe algo así como una “esencia antropológica” del hombre, que al fin y al cabo no somos tan diferentes de nuestros antepasados, que nos seguimos reconociendo en ciertas experiencias “humanas”, aunque cambien los escenarios históricos de fondo.

Desde un punto de vista más sociológico, la autoridad de ciertos tipos de textos que siguen siendo valorados hoy como artísticos, sobrevive a la llamada prueba del tiempo no tanto por el favor de los públicos contemporáneos, sino en buena medida como un resultado del trabajo colectivo de interpretación llevado a cabo por generaciones y generaciones de estudiosos, lo cual sedimenta por acumulación un valor artístico que se conserva y transmite al interior de las instituciones académicas como un valor de la cultura universal; pero no por ello ese tipo de valor instituido está exento de sufrir la esterilidad de la automatización.

[...] la perfección misma de esos productos, el prestigio que poseen a causa de una larga historia de indiscutible admiración, crean convenciones que obstruyen una visión fresca. Cuando un producto de arte alcanza una categoría

---

<sup>254</sup> Jan Mukařovský. *¿Puede el valor estético en el arte tener validez universal?*, en ob. cit., p. 229.

clásica se aísla de algún modo de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia, y de las consecuencias humanas que engendra en la experiencia efectiva.<sup>255</sup>

Un fenómeno típico de la supervivencia de un valor artístico automatizado, vaciado de contenido histórico, se reconoce con facilidad en el proceder acrítico tanto de los docentes como de los estudiantes, cuando asumen como por inercia que todos los artefactos que se clasifican como pertenecientes a un periodo estilístico o movimiento legitimado como artístico por la historiografía del arte, o que todo lo creado por un artista reconocido, etc., son indiscutiblemente casos de arte, y en consecuencia resultaría una herejía negarles ese valor. Igual violencia simbólica ejercen los museos sobre el público poco entendido, que acepta el juicio de valor que otorga la institución a lo que atesora, como una verdad irrefutable.

En los marcos de nuestras posibilidades históricas del comprender, viciados hasta cierto punto por lo que nos interesa y preocupa, dilucidar cuándo el valor artístico atribuido a una obra del pasado pasa a ser para nosotros mero valor cultural, así como participar activamente en la valoración del arte del presente, es tanto un derecho histórico como una responsabilidad intelectual del receptor. El mejor ejercicio que podemos hacer ante una obra validada por la tradición es hacer irrumpir preguntas que pongan en suspenso las verdades instituidas por interpretaciones precedentes. De esta manera, obligamos a nuestra comprensión a realizar un movimiento histórico de reescritura para extraer un nuevo contenido de verdad o verificar los ya existentes. Si la obra se muestra resiliente a estas pruebas de refutación pragmática significa que está viva, y volvemos a confirmar su valor artístico desde nuestra propia historicidad.

Permítanme terminar este apartado analizando una obra que trata uno de los hechos más dramáticos que se registran en la

---

<sup>255</sup> John Dewey. Ob. cit., p. 3.

Historia de Cuba: la muerte prematura de José Martí. Sobre el héroe se han realizado innumerables obras, en su mayoría complacientes, laudatorias, con exceso de adornos poéticos, alegóricos, por tanto, la representación estética de la imagen de Martí está rodeada de mucho kitsch político y patriótico. Se necesita buena dosis de destreza metafórica e imaginación técnica para idear una obra que resulte inventiva en su concepción material misma, y que su gesto semántico sea lo suficientemente poderoso como para abrir nuevas reflexiones sobre un acontecimiento muy estudiado y discutido. *Por América* (1986), la escultura del artista cubano ya fallecido Juan Francisco Elso, logró ese reto creativo, y se convirtió en una de las obras más dramáticas, más complejas, más perturbadoras de cuantas se han realizado sobre Martí. En su momento la experimental pieza de Elso desautomatizó tanto la manera de representar al Apóstol, haciendo entrar los procedimientos posmodernos a un terreno reservado a la escultura solemne y ceremonial, como la manera de pensar a Martí después de la muerte.

Recientemente el crítico de arte del *New York Time* Holland Cotter, escribió lo siguiente sobre esta obra:

A lo largo de las décadas que he pasado explorando museos y galerías, he visto, de cerca o de pasada, incontables obras de arte contemporáneo, pero pocas me han impactado de manera inmediata e indeleble. Una de ellas fue una escultura titulada "Por América (José Martí)" del artista cubano Juan Francisco Elso.

Eso ocurrió en 1993, cuando, en vísperas del quinto centenario de Colón, una exposición colectiva del nuevo arte latinoamericano llamada *Ante América*, viajó desde Bogotá, Colombia, hasta el Museo de Queens en Nueva York. [...]

Al combinar las características de un santo cristiano, una figura espiritual africana, un monumento político y un autorretrato del artista, la imagen de Martí hecha por Elso era como la de un fantasma que caminaba, una personificación de

la fragilidad como poder. Jamás he olvidado la primera vez que la vi hace casi 30 años, y ahora está de regreso, sin menguar su potencia, en el Museo del Barrio en la muestra *Juan Francisco Elso: Por América*, la cual, en el último minuto, encabeza mi lista de las mejores exposiciones de 2022.<sup>256</sup>

Lo que hace Cotter en la última oración de este fragmento es comprobar que el valor artístico de este clásico de la escultura posmoderna cubana se mantiene intacto. El primer contacto con la obra le dejó una huella “indeleble”, y a la vuelta de 30 años, al pararse nuevamente frente a ella, el crítico experimentó que su “potencia” no había menguado en lo absoluto. Su interpretación retomó la espiral de la comprensión en el punto en el que la había dejado, reescribió el contenido de verdad de la obra y con él, actualizó su valor artístico.

La historicidad que la escultura de Elso moviliza es más o menos la siguiente. Según los testimonios históricos Martí expresó “¡Por Cuba, me dejo hasta clavar en la cruz!”, eso fue en el momento en que arengó a las tropas mambisas en el campamento La Vuelta Grande, el mismo día de su caída en combate. En la célebre carta inconclusa a Manuel Mercado, están sus últimos pensamientos escritos sobre la posibilidad y aceptación de la muerte. Martí no fue a la guerra pensando que la muerte le sería ajena, que él estaría protegido, bien protegido en la retaguardia por una poderosa escolta, que es por demás lo que dicta la lógica militar. Martí era un ser demasiado puro, demasiado noble, demasiado honesto, como para creerse superior a los demás cubanos, como para creer que su vida valía más que la de un soldado raso, un mulato, un negro. Cuando puso los pies en tierra

---

<sup>256</sup> Holland Cotter. La riqueza del universo afrocaribeño de Juan Francisco Elso, en *New York Time*, 1 de enero de 2023. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2023/01/01/espanol/cuba-juan-francisco-elso.html?smid=url-share>

cubana, sabía que comenzaba a estar todos los días en peligro de dar su vida por su país, así lo escribió y así lo aceptó, con total sinceridad y humildad. Hay hipótesis de que Martí se lanzó a la muerte de manera irracional, que buscó la inmolación, o que pudo haberse tratado de “codicia de su hora”, como escribió Jorge Mañach. Prefiero pensar que había asumido, con la valentía que pocos hombres demuestran tener, que su muerte era una posibilidad real, que podía acontecer en cualquier momento, y que no la iba a evadir escudándose en sus grados de Mayor General y en su autoridad como líder de la revolución. Por eso Martí es el Cristo cubano. Ahí está la diferencia entre los grandes hombres, y el hombre excepcional. El hombre excepcional sabe desaparecer, no le ata ningún lastre de vanidad. Pero también es consciente de que la energía de su pensamiento no desaparecerá, que el resto de los hombres la impulsarán hacia el futuro; como escribió en su última frase memorable: “Sé desaparecer. Pero no desaparecería mi pensamiento, ni me agriaría mi oscuridad”.

La impactante representación creada por Elso siempre la he experimentado como la resurrección después de la muerte, solo que no se trata de una resurrección idílica, el mártir mantiene algunos de los vestigios materiales de la muerte, como el fango en el que estuvo sepultado el cadáver, la convalecencia del cuerpo, el aspecto pálido, mortecino de la piel. Elso parece haber extraído el cuerpo de la tierra putrefacta para introducirlo y echarle a andar en el universo simbólico de la inmortalidad. La materialidad de la pieza produce un impacto sensorial estremecedor. El artista esculpió su Martí en madera, le dio un metro y medio de altura, casi a escala natural. El bigote y el cabello son de pelo humano, los ojos de vidrio; y lo que más impresiona, el cuerpo, desde el cuello hasta las rodillas, está cubierto de fango, por eso da la impresión de que Martí se levantó de su primera sepultura, aquel hoyo miserable en Remanganaguas, y comenzó a caminar, tambaleándose aún, pero con machete en mano, en posición de combate.



Juan Francisco Elso. *Por América (José Martí)*, 1986.

La anatomía de la escultura es impecable: una cadera más alta que la otra, la pierna derecha más adelantada, las rodillas ligeramente flexionadas. Elso logra una sutil percepción de movimiento y convalecencia a la vez, de esfuerzo y debilidad, de convicción y desamparo. Es tremendo. Y por si no fuera poco, una serie de saetas, o flores con espinas, le fueron clavadas por todo el cuerpo, le hieren los hombros, el torso, los brazos, las piernas; y las que no lograron alcanzarle se amontonan en el piso, a sus pies, cerrándole el paso. Como vemos, se trata de una obra que comunica sensaciones y transpira significados desde el nivel inferior del plano de la expresión: todas las partículas materiales en su conjunto, que ganan relieve estético, estimulan nuestro aparato sensorial y nos ponen en situación de excitación interpretativa.

Cuando pasamos de la descripción al plano de la connotación, las hipótesis interpretativas pueden ser disímiles. Para mí es muy significativo que Elso haya construido la imagen de la resurrección de un guerrero, de una fuerza que regresa para combatir, y no la de un ser puramente espiritual, etéreo,

luminoso, el alma inmortal, valores estos más asociados a la tradición cristiana. Por eso también se puede hablar en esta pieza de una carga espiritual o energética propia de las religiones africanas, en las que destacan los orishas guerreros que abren los caminos; y el propio Elso practicaba la Santería Yoruba cubana, por lo que la escultura, como toda su obra, tiene una matriz sincrética.

Ahora, también está la problemática histórica antes referida, la manera en que José Martí fue subestimado por los principales líderes militares cubanos veteranos de la guerra de los Diez Años, comenzando por Antonio Maceo. El día de su muerte, Máximo Gómez le ordenó permanecer en la retaguardia. Su condición de civil, de intelectual, de poeta, de político estratega, hacía que el alto mando militar considerara que su lugar no estaba en Cuba, en la manigua, en el escenario de guerra, sino en los Estados Unidos ocupándose de la política. Todo eso agredía a Martí, son los dardos que Elso coloca en el cuerpo de la escultura, porque él quería pelear, quería predicar con el ejemplo; y Elso le resucita de esta manera, como guerrero, en complicidad psicológica con los deseos del héroe en el momento en que muere, por América, y no solo por Cuba, porque su sacrificio estratégico iba más allá de la independencia de Cuba, de ahí el título de la obra.

Yo no he tenido la misma suerte de Holland Cotter que ha estado en contacto con la obra en varias ocasiones. No he tenido la chance de sentir su influjo en el espacio, de conectar con su aura (la presencia de su lejanía). Aun así, si puedo afirmar ahora que *Por América* es una obra maestra de las prácticas artísticas posmodernas cubanas, que me sigue perturbando, emocionando, haciendo reflexionar, es gracias a la comprensión, a un juicio de valor basado en la comprensión.

#### **4. El valor del arte**

Quizás algo no muy lejano de lo que he intentado argumentar a lo largo de este libro sobre la creación y la



comprensión artística, fue lo que hubo de considerar Hegel como la verdadera finalidad del arte, en uno de los tantos destellos de genialidad que se encuentran en sus *Lecciones de estética*:

La tarea y el fin del arte es llevar a nuestro sentido, a nuestra sensación y nuestro entusiasmo todo lo que tiene cabida en el espíritu del hombre [...] De ahí que su fin quede cifrado en despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de *todo tipo*, en *llenar* el corazón y en hacer que el hombre, de forma desplegada o replegada, sienta todo aquello que el ánimo humano puede experimentar, soportar y producir en lo más íntimo y secreto. [...]

Pero tal excitación no se produce en este campo por la experiencia real, sino solamente por la apariencia de la misma, por cuanto el arte, por un engaño, pone sus producciones en lugar de la realidad. La posibilidad de este engaño por la apariencia del arte se debe a que, en el hombre, toda la realidad debe pasar a través del medio de la intuición y representación, pues solo por ese medio penetra en el ánimo y la voluntad. A este respecto, es indiferente que el arte se sirva de la inmediata realidad exterior, o bien lleve a cabo su obra por otro medio, a saber, mediante imágenes, signos y representaciones que llevan en sí y representan el contenido de la realidad. El hombre puede representarse cosas que no son reales como si lo fueran.<sup>257</sup>

No importa el medio a través del cual el arte lleva a cabo su cometido, resulta indiferente, dice Hegel, con lo cual asesta una estocada radical a la pretensión de normatividad de la modernidad en las entrañas mismas de la modernidad. Esas palabras fueron emitidas contra la pesada tradición del ilusionismo, de la mimesis como paradigma de representación que regía desde el Renacimiento, y contra el cual el espíritu del

---

<sup>257</sup> Hegel. *Lecciones de estética*. Ob. cit., pp. 46-47.

Romanticismo comenzaba a pujar. Lo esencial no es el medio, sino el fin. Un fin en función del cual el arte debe valerse con todos los medios a su alcance; y la legitimidad de esa necesidad histórica ha sido reafirmada con suficiencia desde que el arte se emancipó de los fundamentos normativos en el ámbito de la creación.

En este pasaje está contenido además uno de los grandes aportes del pensamiento estético de Hegel: la reivindicación cognoscitiva de la *apariencia*, una categoría tan vilipendiada por la tradición idealista desde Platón. Cuando accedemos a la sabiduría humana atesorada en las obras de arte, nos convertimos en beneficiarios de un conocimiento, de una experiencia que nos constituirá inalienablemente como sujetos, pero que no hemos vivido de manera fáctica, si es que se puede decir así. Esa experiencia la hemos vivido de manera estética, a saber, en el espacio virtual de la posibilidad pura. Y ese espacio virtual, en arte, es siempre una ficción, una representación, un engaño, una vivencia de realidad que se superpone a la experiencia concreta de lo Real. En ese *representarse cosas que no son reales como si lo fueran* es que radica la posibilidad cognoscitiva y el valor cultural de la *apariencia*, y por tanto de ese fenómeno inasible que seguimos llamando arte.

Yuri Lotman captó de manera brillante esa naturaleza del arte que ya había sido resaltada por Aristóteles en su *Poética*: la fuerza del arte radica en que nos da una opción donde la vida no la da, porque se desarrolla en el ámbito de lo posible.

El arte da el recorrido de caminos no recorridos, o sea, de lo que no ocurrió... Y la historia de lo no ocurrido es una historia grande y muy importante. Y el arte es siempre una posibilidad de vivir lo no vivido, de volver atrás, de volver a resolver y a hacer de una nueva manera. Es la experiencia de lo que no ocurrió. O de lo que puede ocurrir. Ya Aristóteles comprendía el profundísimo vínculo del arte con el ámbito de lo posible. [...]

El arte es un modelo de la vida. Y la diferencia entre ellos es grande. Por eso el crimen en el arte es una investigación del crimen, un estudio de qué es el crimen. Pero en la vida solo está el crimen. En un caso, la imagen de la cosa, y en el otro, la cosa misma. Y todas las numerosas leyendas acerca de cómo los artistas crean obras indistinguibles de la vida, o sustituyen el arte con la vida, surgen en el ámbito de una visión ingenua del arte.<sup>258</sup>

Por tal profunda razón valoramos el arte como una excepcional forma de producción cultural. A través del arte entramos a una conversación infinita en el seno del lenguaje, de la representación, de la simulación, de lo posible en toda su vastedad indeterminada. A través del arte el hombre se produce así mismo, crea un ámbito inagotable de experiencia que corre en paralelo a la vida concreta, en la que solo podemos consumir una posibilidad de *ser* a la vez. Al hombre la mera realidad le es insuficiente, necesita otro ámbito en el cual expandir su subjetividad, su racionalización o sublimación de la experiencia empírica que extrae de su “mundo de vida”. Si algo nos permite salirnos de la lineal cadencia temporal de la existencia, y sobre todo del estrecho cerco que constriñe nuestras posibilidades de *ser*, para, imaginar, sentir o reflexionar sobre otras muchas posibilidades de vida, por su puesto, eso es el arte. Y esa legitimidad del arte como forma de conocimiento es lo que he intentado argumentar en este libro, a partir de la conceptualización de su especificidad comunicativa y del proceso de comprensión que se abre en la materialización de un hecho artístico.

---

<sup>258</sup> Yuri Lotman. Sobre la naturaleza del arte, en *Denken Pensée Thought Mysl...E-zine de Pensamiento Cultural Europeo* V. 1 (sel. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2014, pp. 349-351.

## CONCLUSIONES GENERALES

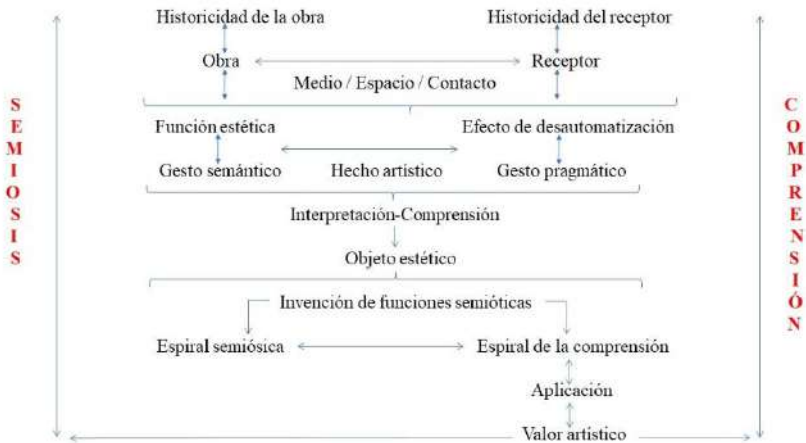
Con el esfuerzo investigativo materializado en esta obra he intentado profundizar en la especificidad semiótica y comunicativa del arte para, desde esa conceptualización general, poder comprender la singularidad estética de las prácticas artísticas posmodernas. El proceso hermenéutico de la comprensión artística ha sido la perspectiva estructuradora de toda la argumentación desarrollada hasta aquí, la cual me permite sostener la tesis inicial de que, si alguna especificidad tiene el arte como fenómeno cultural, esta se encuentra en la dimensión de la comunicación.

El punto de partida fue la problemática histórica de la puesta en crisis del modelo de estética normativa, dada la heterogeneidad de procedimientos creativos que coexisten en igualdad de condiciones en la contemporaneidad; un fenómeno que hace inviables las inferencias inductivas y deductivas, si de totalizaciones y abstracciones de reglas generales se trata. Si la propia praxis artística ha vuelto superflua la pretensión de erigir un concepto normativo de arte, entonces la pretensión de una empresa teórica normativa también carece por completo de sentido histórico. Un viraje epistemológico hacia el fenómeno de la recepción y el campo de problemáticas que se nos descubre desde esa perspectiva fue planteado en esta obra como una alternativa a los enfoques generativos, enfocados en la producción, o a los sociológicos, enfocados en la descripción de las dinámicas del campo artístico.

He sistematizado y articulado una serie de núcleos conceptuales provenientes de diferentes tradiciones teóricas en función de construir el objeto de estudio de una teoría de la recepción enfocada en las prácticas artísticas posmodernas, el cual fue definido como el *hecho artístico*, que incluye tanto la dimensión

objetiva (el texto) como la subjetiva (el receptor) del proceso de la recepción en el arte. A su vez, me propuse recuperar, actualizar y redefinir un conjunto de categorías, las cuales se han constituido en la base epistemológica del enfoque desarrollado: una teoría de la recepción capaz de atender en un mismo movimiento analítico, tanto las especificidades estructurales de los textos artísticos, como el tipo de comunicación, interpretación y comprensión que estos generan.

El esquema que muestro a continuación ilustra el sistema categorial que sustenta la operatividad metodológica de una teoría de la recepción de las prácticas artísticas posmodernas. En él se evidencia la interrelación entre dos disciplinas fundamentales, semiótica y hermenéutica, las cuales estudian, respectivamente, dos fenómenos que son constitutivos de todo proceso de comunicación humana: la semiosis y la comprensión. Como he argumentado en este libro, ambos fenómenos adquieren una singularidad especial en el campo del arte, tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción. El análisis del proceso de recepción artística permite pensar ambas dimensiones del fenómeno arte, las cuales quedan anudadas por las categorías que cumplen la función de síntesis dialéctica hacia el centro del esquema. Estas son: hecho artístico, interpretación-comprensión, objeto estético, invención de funciones semióticas y valor artístico, que es el momento en el que cristaliza todo el proceso y el valor cultural producido por la comprensión pasa a enriquecer, o no, tanto el estatus artístico de la obra como el horizonte de saber del receptor.



Esquema del Sistema Categorical

*Algunas precisiones teórico-metodológicas*

Un estudioso de la teoría literaria como Tzvetan Todorov ha señalado que las tesis de Shklovski que apuntaban a una teoría de la recepción entraban en contradicción con el enfoque general del formalismo ruso, por lo que no ocuparon un lugar central ni relevante en el desarrollo posterior de la teoría formalista.

¿Cuál hubiera sido el puesto del distanciamiento en el sistema estético de los Formalistas? Podríamos imaginar, en primer lugar, como lo deseaba Shklovski, que constituya la definición misma del arte. Pero, aunque el origen de esta segunda concepción del lenguaje poético sea todavía romántico, la forma que reviste en la época le hace entrar en contradicción directa con la primera concepción: ésta niega toda función externa, aquélla reivindica una. La relación con el mundo exterior, rechazada como «imitación» de la estética romántica, vuelve aquí en una relación más instrumental: el arte como revelación (y ya no imitación) del mundo.

En segundo lugar, se podría retener la insistencia continua de Shklovski respecto al proceso de percepción, y ver en esta idea el esbozo de una teoría de la lectura. Pero en esta forma la idea está igualmente en contradicción con la gran corriente de la práctica formalista. El objeto de los estudios literarios según los Formalistas –al respecto están todos de acuerdo– son las obras mismas, no las impresiones que éstas dejan en los lectores. Por lo menos en teoría, los Formalistas separan el estudio de la obra y el de su producción o su recepción, y reprochan constantemente a sus predecesores el ocuparse de lo que solo son circunstancias o, más concretamente, impresiones. Una teoría de la lectura no puede introducirse sino de contrabando en la doctrina formalista.<sup>259</sup>

Por lo que expresa Todorov, el pensamiento de Shklovski estaría minado por una contradicción. Como criterio general el movimiento formalista afirma el carácter autotélico de la obra de arte, su autonomía como fenómeno semiótico que centra la atención en su propia estructura; mientras que Shklovski introduce el concepto de *ostranenie*, que dirige la atención hacia el proceso de la percepción, que es subjetivo y acontece sobre el fondo del contexto histórico, social y cultural en el que el receptor interactúa con la obra. Pero al parecer Todorov no entendió del todo el alcance de la “insistencia continua de Shklovski respecto al proceso de percepción”. Como expliqué en su momento, *ostranenie* es un concepto bisagra, relacional, dialéctico: permite analizar el elemento “objetivo”, el texto, los artificios semióticos que lo constituyen, aquellos procedimientos que le hacen ser autotélico (dominancia de la función estética); al tiempo que incluye en la conceptualización el impacto, los efectos que ese tipo de sistemas semióticos tienen en la comunicación, que no hay manera que se verifiquen si no es entrando en relación con un

---

<sup>259</sup> Tzvetan Todorov. El lenguaje poético (Los Formalistas rusos), en *Crítica de la crítica*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1991, pp. 28-29.

sujeto que ejerce su comprensión, la cual es siempre histórica y contingente. Se trata de un movimiento conceptual en dos tiempos, que contempla tanto el aspecto objetivo como el subjetivo del proceso artístico: aquello que induce una experiencia artística (la obra), y en quien se verifica dicha experiencia (el receptor).

La conceptualización de la *función estética* que desarrollan Mukařovský y Jakobson permite pensar el arte como un fenómeno que goza de cierta autonomía referencial, y conserva mucho de la primera concepción del lenguaje poético que tuvieron los formalistas rusos. Además, tanto Jakobson como Mukařovský negaron que sus ideas sobre el carácter autotélico que le atribuían al arte estuvieran en línea directa con el formalismo de origen kantiano. En *¿Qué es la poesía?* Jakobson aclaraba: «Parece que esta escuela (formalista) [...] defiende el arte por el arte y sigue los pasos de la estética kantiana. [...] Ni Tynianov, ni Mukařovský, ni Shklovski, ni yo, predicamos que el arte se basta a sí mismo». Por su parte, en *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* Mukařovský también establecía una firme distinción al respecto:

Al afirmar que la función y el valor estéticos predominan en la obra de arte sobre las demás funciones, no expresamos ningún postulado acerca de la actitud práctica hacia el arte (...); solo sacamos una consecuencia teórica de la posición que ocupa el arte en la esfera total de los hechos estéticos, supuesta la diferenciación mutua de las funciones. Por un malentendido, esta aseveración, aunque conscientemente solo teórica, suele ser criticada como “formalista” o como expresión del “arte por el arte”. El autotelismo de la obra artística, que es un aspecto de la posición dominante de la función y el valor estéticos, es confundido con el “desinterés” kantiano. Para refutar este error, deberemos examinar el



lugar y el carácter del valor estético en el arte desde el interior de la estructura artística...<sup>260</sup>

El equívoco del que se defienden tanto Jakobson como Mukařovský también evidencia la incompreensión del alcance conceptual del autotelismo artístico postulado tanto por el formalismo ruso como por el estructuralismo checo. En esta tradición el autotelismo de la obra de arte nada tiene que ver con una incapacidad para producir conocimiento sobre la realidad; o la obra como un tipo de “forma bella” cerrada sobre sí misma, que niega la comunicación y exige una “percepción pura”, sin mediación del “juicio del entendimiento”. Por el contrario, el valor autónomo que estos teóricos le atribuyen a los textos artísticos encuentra su fundamento en que estos, dada su estructuración específica, son sustraídos del flujo de la comunicación ordinaria, y proponen así otro tipo de comunicación. Solo en ese sentido podría existir cierto nexo con la “finalidad sin fin” kantiana que se verifica en el juicio de gusto estético. Es la experiencia del arte la que posee un fin en sí misma, por encima de cualquier otra función instrumental. Pero a diferencia de la tradición kantiana, para la escuela rusa y checa la experiencia del arte, en tanto proceso de desautomatización de la comprensión, siempre comporta un saldo cognoscitivo, y político. Roman Jakobson, 30 años antes de escribir *Lingüística y poética*, ya tenía claro que la manera en que el arte rompe el espejismo de identidad entre el signo y el referente era fundamental, porque «sin contradicción no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo se vuelve automática, el curso de los acontecimientos se interrumpe, la conciencia de la realidad muere».

Como se ve, la importancia que esta tradición le atribuye a la autonomía referencial del texto de carácter artístico encuentra su fin en el impacto que tendrá ese texto en el avivamiento de la

---

<sup>260</sup> Jan Mukařovský. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, en ob. cit., p. 197.

conciencia que tiene el hombre sobre la realidad. Nada más alejado de la ausencia de mediación conceptual que caracteriza al juicio estético kantiano. Y aunque Jakobson no habla explícitamente del receptor o del proceso de recepción, Mukařovský sí lo hace, porque no hay manera de poner en valor el debilitamiento de la función referencial que causa la dominancia de la función estética, si no se enfoca la atención en la especificidad del proceso comunicativo que se da en el arte. Así lo expone el teórico checo:

Cuanto más profundamente interese la obra al receptor, tanto más amplia será la esfera de las realidades corrientes y existencialmente importantes para él con las cuales la obra entrará en relación referencial. El cambio que ha ocurrido en la función referencial de la obra-signo es así a la vez su debilitamiento y su fortalecimiento. Se debilita la función referencial, por cuanto la obra no apunta hacia la realidad directamente representada por ella; y se fortalece, por cuanto la obra como signo adquiere una relación indirecta (figurada) con las realidades existencialmente relevantes para el receptor y, a través de ellas, con todo el universo del receptor como conjunto de valores. De esta manera la obra de arte adquiere la capacidad de apuntar hacia realidades muy diferentes de aquellas representadas por ella, y hacia sistemas de valores distintos del que le dio origen y sobre el cual está construida.<sup>261</sup>

El debilitamiento de la función referencial que acontece en el arte del que habla Mukařovský, encuentra su contrapeso en el haz de realidades, vividas o no, que el receptor movilizará en función de la comprensión, y equivale al carácter ambiguo y autorreflexivo que le atribuye Jakobson a la poesía; definición de la que parte Umberto Eco en su conceptualización semiótica del

---

<sup>261</sup> Ibidem, p. 186-187.

texto estético como ejemplo de invención de funciones sígnicas. Esa ambigüedad estructural es la que Eco considerará productiva desde el punto de vista de la recepción, cuando en vez de producir mero desorden informativo pone al receptor en situación de excitación interpretativa, haciendo de vestíbulo para la experiencia artística.

Ahora bien, es necesario dejar claro que la autonomía de los fenómenos estéticos así entendida, se refiere a lo que reconocemos como arte, y no a la vastedad de los fenómenos meramente estéticos. Como la función estética no es exclusiva del arte, sino que interviene en todos los aspectos y esferas de la vida del hombre, en la actualidad más que nunca, huelga aclarar que el arte forma parte del campo general de lo estético, pero no todas las prácticas que portan una función estética son de carácter artístico. Esto no quiere decir que en la actualidad podamos establecer límites bien precisos entre el arte y el resto de la realidad sometida a procesos de estetización. La función estética opera sobre un fenómeno que es ubicuo a todo acto de comunicación, la tensión entre la variabilidad y la estabilidad semánticas que es propia tanto de los signos artificiales como de cuánto puede ser utilizado para significar. Las funciones semióticas son estables y móviles a la vez. La comunicación transpone continuamente el valor semántico de los signos, por lo que significar de manera desfamiliarizadora es un fenómeno que se puede dar en toda circunstancia, en todo contexto, en toda cultura, y no solo al interior del campo estructurado institucionalmente como de producción artística.

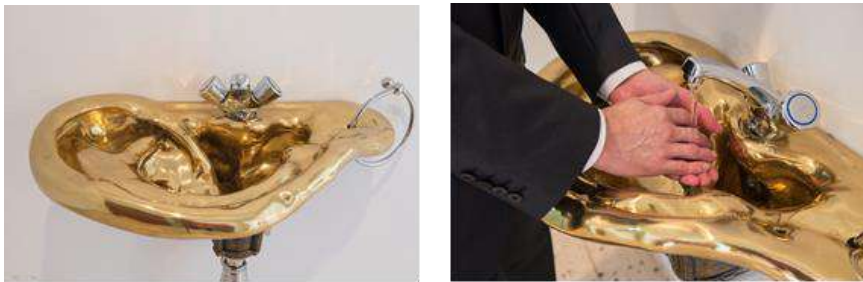
Solo que el arte, como práctica altamente especializada, pone el acento en la variabilidad, en los desplazamientos semánticos que conllevan a la invención de nuevas funciones sígnicas, dinamizando así la espiral semiósica que está en curso al interior de todo sistema cultural. De manera profesional, y con plena conciencia, es lo que intentan hacer los artistas. La responsabilidad de juzgar los resultados concretos de ese tipo de intención comunicativa con fines estético-artísticos es de la

interpretación. Es la interpretación la encargada de producir correlaciones codificantes, y de esa manera hacer entrar a los textos inventivos en el curso de la semiosis, reconociéndoles primero el valor de hechos culturales, para luego otorgarles jerarquías al interior del sistema del arte. No existe un concepto esencialista y transhistórico del arte. Es la interpretación quien establece consenso, de manera histórica, sobre lo que se experimenta como y adquiere valor de, Arte. Por tanto, quiero enfatizar que el enfoque propuesto en este libro funciona como un marco conceptual general, pero que solo puede operar y ser efectivo cuando se aplica en el análisis de casos concretos, como intenté ilustrar con cada ejemplo. A través del reconocimiento de esos casos, portadores de una autonomía que estimula el libre juego del pensamiento sin implicaciones inmediatamente prácticas y de una potencialidad semiótica desautomatizadora de la percepción y la comprensión, es que podemos construir el objeto de estudio tanto de la crítica, la historiografía como de la teoría del arte en la actualidad.

Imaginemos la siguiente escena. Entramos a una galería de arte y nos encontramos, instalado en una pared, un lavamanos de bronce con forma de oreja humana, con servicio de agua corriente y accesorios correspondientes, como un jabón y toallas de mano. Podemos hacer uso del lavamanos, asearnos las manos y refrescarnos el rostro. El artefacto forma parte de una exposición. ¡Está propuesto como obra de arte!

Pues la escena es real. En el objeto con forma de oreja me lavé las manos en Galería Habana. Se trata de *Demagogia* (2012), una obra de Yoan Capote. Este artista ha usado la materia fónica como un componente esencial en muchos de los artefactos “escultóricos” e instalaciones que construye. Trabaja el elemento acústico ya sea como sonido o ausencia de este; ausencia que puede ser dada como evocación, o corporizada mediante la sustitución del sonido por otro elemento físico. Esta última variante es la ensayada en *Demagogia*; un buen ejemplo de cómo las prácticas artísticas posmodernas pueden poner en crisis la

noción kantiana de la “finalidad sin fin” que se le atribuye a la autonomía de las obras de arte. Yoan no solo construye un objeto de bronce que por sus cualidades estéticas puede ser disfrutado en el sentido sensorial más básico, sino que, a la vez, funciona como un utensilio. Con el objeto podemos establecer tanto una relación sensorial y reflexiva, como una relación meramente práctica, por lo que es posible cuestionarse: ¿se trata de una obra de arte, o solo es un original, ingenioso y bello lavamanos?



Yoan Capote. *Demagogia*, 2012.

¿Qué tiene que decir la interpretación al respecto? En *Demagogia* Yoan Capote lleva a cabo un típico procedimiento metafórico-metonímico de sustitución signíca. El elemento *sonido*, que es el que asociamos de manera automática con el pabellón auricular, es sustituido por el elemento *agua*; y el signo icónico *oreja* es superpuesto sobre el modelo perceptivo *lavamanos* mediante el cambio de función al que lo ha sometido el artista. Ahora bien, el uso práctico que le puede dar el público a la pieza no es gratuito; lavarse las manos y el rostro se convierte en un componente performático importante que aporta la sustancia que completa la obra: el agua residual. De manera que el *signo oreja* al desempeñar la función práctica de un *lavamanos*, también se carga con su referencia, por lo que comenzamos a percibir la oreja como un canal por el que se escurre el agua jabonosa contaminada de suciedad.

En este punto es donde entra el título de la instalación a jugar un papel decisivo en la cristalización del plano del contenido que

estamos construyendo. La sustitución de un signo por otro conlleva aquí una metáfora inevitable: de la misma manera en que se escurre el agua sucia por un lavamanos, se escurre por nuestras orejas la contaminada materia fónica de la *demagogia*, en cualquiera de sus variantes. Si prolongamos la metáfora por contigüidad metonímica, entonces podemos asociar los sistemas albañales hacia los cuales drenan los lavamanos con nuestros sistemas psíquicos: lugar de recepción de todos los discursos manipuladores que producen las retóricas ideológicas. Seguir esta cadena de relaciones de significados connotados es responsabilidad de cada receptor. Es la interpretación la encargada de completar la invención signíca propuesta por el artista produciendo correlaciones codificantes. De esa manera hacemos entrar la oreja-lavamanos al curso de la semiósis, la comprendemos como un texto artístico y le otorgamos un valor de arte.

Göran Sonesson, uno de los estudiosos de la semiótica visual más renombrados de la actualidad, ha reconocido explícitamente la importancia y validez general de la tesis central del formalismo ruso y el estructuralismo checo: «[...] finalmente podemos en serio decir de la imagen artística lo que han dicho los formalistas rusos y la escuela de Praga, con la obra literaria en mente: que surgen como actos divergentes no sólo en relación a modos anteriores de hacer arte, sino también en relación a los medios estándares, el idioma y la imagen cotidiana, respectivamente».<sup>262</sup> Este estudioso del lenguaje visual define en nomenclatura semiótica a esos “actos divergentes” como “efectos retóricos”. Una de las maneras de generar un efecto retórico de gran impacto social la constituye la mezcla de diferentes categorías de géneros: de construcción, de función y de circulación. Pero los gestos retóricos más radicales, porque desestabilizan, dislocan

---

<sup>262</sup> Göran Sonesson. *La fotografía entre el dibujo y la virtualidad*, p. 8. Colección de Los Mil y Un Textos en Una Noche del Centro Teórico-Cultural Criterios, CD-ROM.

totalmente nuestras expectativas de comprensión, son aquellos que focalizan la subversión en la continuidad normada (las correlaciones) que existen entre algunos géneros de producción, de función y de circulación. El ejemplo preferido de Sonesson para ilustrar este esquema operativo es el prototipo de la obra de arte que fue hegemónico hasta finales del siglo XIX: «una pintura al óleo (género de construcción) con función estética (género de función) que circula a través de galerías, museos y salones (género de circulación)».<sup>263</sup> De acuerdo con esta perspectiva, para Sonesson el modernismo estético –y su radicalización en los procedimientos creativos vanguardistas y posmodernistas, pudiéramos agregar– no ha sido otra cosa que “un proyecto retórico gigantesco”, debido a que de manera programática desde entonces hasta la fecha, la praxis artística se ha empeñado en subvertir de manera radical dicho prototipo de obra de arte decimonónica.

Peter Bürger señaló en *Teoría de la vanguardia* que cuando el arte alcanza el estadio de la *autocrítica*, a la reflexión teórica se le hace posible la “comprensión objetiva” del proceso artístico desde sus fases precedentes, porque en ese estadio un fenómeno específico del arte se ha desarrollado suficientemente en términos históricos. Es en este sentido que reconoce el carácter de validez general de la categoría de *ostranenie*:

Cuando los formalistas rusos hacen del “extrañamiento” el procedimiento artístico, el conocimiento de la generalidad de esta categoría permite que en los movimientos históricos de vanguardia el *shock* de los receptores se convierta en el principio supremo de la intención artística. El extrañamiento efectivo se convierte, de esta manera, en el procedimiento artístico dominante y puede al mismo tiempo ser distinguido

---

<sup>263</sup> Göran Sonesson. *De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura*. Colección de los de Los Mil y Un Textos en Una Noche del Centro Teórico-Cultural Criterios, CD-ROM.

como categoría general. Esto no quiere decir que los formalistas rusos hayan mostrado sobre todo el extrañamiento en el arte vanguardista (al contrario, el *Don Quijote* y el *Tristram Shandy* son las pruebas preferidas por Sklovkij); solamente afirmo que hay una conexión necesaria entre el principio de *shock* en el arte de vanguardia y el estudio de la validez general de la categoría de extrañamiento. La necesidad de esta conexión se manifiesta en que sólo el completo desarrollo del objeto (en este caso la radicalización del extrañamiento en el *shock*) permite reconocer la validez general de la categoría.<sup>264</sup>

Sólo el completo desarrollo histórico del fenómeno (el efecto de comunicación intrínseco al arte) permite reconocer la validez general de la categoría. Este razonamiento tiene algún punto de contacto con la lógica de Arthur Danto acerca de que “el esencialismo en arte se vincula con el pluralismo, tanto si el pluralismo de hecho está históricamente realizado o no”. Podemos prescindir de la categoría de pluralismo, pero sí podemos concluir de igual modo que vincular la especificidad cultural del arte con el tipo de proceso comunicativo en el que la obra involucra al receptor es válido no solo para épocas en las que dicha especificidad está históricamente consumada –como la nuestra–, sino también para aquellos periodos o circunstancias en los que la potencialidad desautomatizadora del arte se encuentra reprimida, ya sea por imperativos religiosos, económicos, políticos, ideológicos o de otra índole.

No es casual que en las primeras décadas del siglo XX la reflexión teórica centrara su atención en esa capacidad especial que manifiesta el arte para actuar sobre la tensión dialéctica entre la *estabilidad* y la *variabilidad* de funciones semióticas intrínseca a los sistemas de representación. Fueron los movimientos artísticos de vanguardia, al hacer un uso extremo de la libertad creativa, al

---

<sup>264</sup> Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*, ob. cit., pp. 56-57.



convertir el lenguaje en tema central de la autorreflexión estética, y al fundir sus acciones creativas en proyectos políticos (transformación de la praxis vital a través del arte), quienes brindaron la evidencia histórica necesaria para que emergiera en la conciencia teórica dicha cualidad intrínseca al discurso con pretensiones estético-artísticas.

En el ámbito de la representación visual no fue hasta las vanguardias del siglo XX que emerge con total claridad la evidencia augurada por Hegel en los albores del Romanticismo, acerca de que en lo adelante el arte nos invitaría a la «contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte».<sup>265</sup> A partir de las vanguardias la creación se ve poseída por esta autoconciencia reflexiva, este autorreflejo estético, el arte como tema del arte, este representar del representar; y la obsesión de los artistas por llegar a un auto-conocimiento del arte se tradujo en una experimentación creativa sin precedentes en la historia, que terminó en una subversión total de las reglas de representación y la axiología estética de la tradición académica y en una lucha feroz por instituir un nuevo concepto artístico. La noción de muerte del arte hegeliana, entendida como el arribo a un estadio histórico de autorreflexión artística en el que se convierten en temas del arte los propios sistemas de representación, la lógica interna de la institución arte, su estatus de autonomía, así como su relación con

---

<sup>265</sup> Este es un fragmento del célebre pasaje en el que Hegel anuncia que «el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. [...] el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte». Hegel. Ob. cit., p. 17. Hay indicios de que la tesis de Hegel sobre el fin de un determinado estadio del arte, basada en su constatación de una creciente autoconciencia de la creación, estuvo determinada más por la actividad poética del romanticismo alemán que por la producción plástica. Cfr. Umberto Eco. El problema de la definición general del arte, en *Textos escogidos de estética* T. I, Pueblo y Educación, La Habana, 1991.

otros campos sociales, es una noción aplicable a toda la vanguardia histórica.

En la tradición de la pintura figurativa basada en la perspectiva central que rigió desde el Renacimiento, la búsqueda de efectos de verosimilitud exigía un *progreso técnico* de los artificios ilusionistas de representación. Por tanto, la pintura figurativa académica también es autorreflexiva a su manera, existen teorías de representación que marcan las diferencias entre un período y otro dentro del paradigma englobante de la mimesis. Ahora bien, esas teorías por lo general están encubiertas en el texto pictórico. Hacerlas explícitas, exhibirlas, significaría poner en crisis la propia teoría de representación, ya que delataría el carácter de artificio ilusionista de una representación que quiere pasar por realidad.<sup>266</sup> Esa “realidad” pictórica exige un ejercicio de contemplación por parte del receptor que puede desencadenar en procesos de reflexión de diversa índole, pero sobre temas por lo general exteriores al arte. Ahora, cuando el ojo sabe penetrar la ilusión y situarse en la arquitectura interna de la obra, entonces el protagonismo lo adquieren por entero los procedimientos estructurales del lenguaje visual, que es dónde se sitúa el meollo de la autorreflexión artística. En ese nivel, la pintura siempre produce conocimiento sobre sí misma.

En el caso de la pintura de la alta modernidad, en especial la vanguardista, las teorías de representación comienzan a tornarse

---

<sup>266</sup> «[...] a) en la pintura figurativa las teorías de la representación están necesariamente *escondidas* en el texto, porque exhibirlas explícitamente significaría exhibir un conflicto entre *profundidad de la pintura* (espacio mimético) y *superficie de la pintura* (espacio de la actividad pictórica) que por norma debe en cambio evitarse; b) en la pintura figurativa nos parece por tanto que debe presuponerse la existencia de un *espacio de la teoría* que a veces está expresado físicamente (el pintor, por ejemplo, “prepara” el cuadro o lo dibuja o lo circunscribe, etc.). La demostración de cuanto estamos diciendo es evidente, por oposición, si pensamos en la producción de arte de vanguardia: cuando las teorías se tornan explícitas *se hacen texto*, pero obligan a la renuncia de la figuración verosímil e incluso, a menudo, a la renuncia de la profundidad». Omar Calabrese. *Cómo se lee una obra de arte*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, p. 30.

explícitas, afloran en la superficie pictórica, suprimiéndose así el espacio de profundidad que necesita el ilusionismo. El cuadro se convierte de manera programática en un espacio de actividad pictórica autorreflexiva. Y cuando esto ocurre, las teorías de representación se hacen texto, siendo ese texto el que debe percibir e interpretar el receptor. La realidad exterior al espacio pictórico comienza a dejar de interesar. El arte parece bastarse a sí mismo. Es en este sentido que se puede comprender la premonición hegeliana de que el arte ahora nos invita a una contemplación reflexiva, pero para conocer científicamente lo que es el arte.

Existe un nexo o confluencia teórica entre la noción de muerte del arte hegeliana, la categoría propuesta por Peter Bürger de autocrítica del arte, y la validez general de la noción de función estética y efecto de desautomatización propuesta por la tradición eslava. Los movimientos de la vanguardia histórica que no transgreden los límites del cuadro, la galería, el museo y la institución arte, son para los que Peter Bürger reserva la categoría de *crítica inmanente*. Estos movimientos subvierten las teorías de representación regidas por la perspectiva central, pero dentro un modelo estructural que seguía siendo válido para todos los casos. Esas son las *invariantes estéticas normativas* definidas por Stefan Marawski.

Con las acciones más radicales de movimientos como el Dadaísmo, primer Surrealismo, vanguardia Rusa posterior a la Revolución de Octubre, Futurismo italiano, Expresionismo alemán, dicha tendencia autorreflexiva llega a su nivel más alto de *autocrítica*, que se traduce como crítica radical a la institución arte en su totalidad y no ya a un sistema de representación en específico o a nociones anteriores de lo bello.

El proyecto de autocrítica de la vanguardia, el esfuerzo consciente por desarticular de manera radical y no parcial, la axiología estética dominante en que estaba basada la relación inmanente de producción, circulación y recepción de las obras, como se sabe, no se pudo lograr, pero el saldo cognoscitivo fue el

develamiento de la lógica interna que regía el funcionamiento de la institución arte moderna en el horizonte de la sociedad burguesa clásica. Y por esa vía se accede a un autoconocimiento de la red de relaciones en las que el arte está inmerso.

Cuando se arriba al estadio de la autocrítica, la actividad del receptor y el propio concepto de recepción cambian drásticamente. La actividad del receptor deja de estar basada en la contemplación, para entrar en los terrenos de lo no codificado, de la ausencia de garantías que aseguran que lo que se mira, se experimenta y se padece, sea arte. El efecto de recepción comienza a fundamentarse entonces en el principio de *shock*. El efecto de shock, que se logra mediante una radicalización de procedimientos de desautomatización, es paralizante, suspende toda posibilidad de comprensión y valoración, porque ese es el camino que conlleva a la creación de textos inventivos, carentes de codificación, y por tanto de función semiótica. Es el arduo trabajo de la interpretación el que va generando poco a poco una codificación para esas acciones que irrumpen en la historia como acontecimientos al margen de toda norma.

Una vez que las propuestas discursivas que se producen con medios alternativos a los tradicionales, como lo hacen las prácticas artísticas posmodernas, son asimiladas por el complejo institucional del arte y por el público como auténticas formas de creación, el efecto de shock que antaño producían da paso a las infinitas posibilidades cognoscitivas que genera la ausencia de normatividad en el terreno de la creación artística. La validez general de la noción de función estética y efecto de desautomatización emerge a la conciencia teórica con total claridad cuando el principio de shock se hace dominante, siendo llevada al extremo de sus consecuencias la capacidad desfamiliarizadora de la comunicación artística. Ese nuevo estadio es el de la posmodernidad.



## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Teoría Estética*. Ediciones Akal, Madrid, 2004.
- Almarza-Meñica, Juan. H. G. Gadamer: La historicidad de la comprensión. Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica, en *El pensamiento alemán contemporáneo*. Editorial San Esteban, Salamanca, 1985.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.
- Aumont, Jacques. *La estética hoy*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.
- Bal, Mieke. El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales, en *Journal of Visual Culture*, v. 2, no. 1, abril de 2003.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Crítica y verdad*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1972.
- \_\_\_\_\_. *La aventura semiológica*. Editorial Paidós Ibérica, 1993.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona, 1978.
- Baumgarten, Alexander. *De la belleza del pensar a la belleza del arte* (sel., trad., Jorge Montoya Véliz). Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012
- Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza Editorial, México, 1989.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Berman, Marschall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1991.

- Beuchot Puente, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. UNAM, México, 1997.
- Bourdieu, Pierre. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, en *Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo, México, 1990.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.
- Bürger, Peter. La verdad estética, en *Criterios*, La Habana, no. 31, enero-junio 1994, pp. 5-23.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, 1987.
- Caballero, Rufo. Voces de una galería. Cien años de Carlos Enríquez, en *Agua Bendita. Crítica de arte cubano, 1987-2007*. Artecubano Ediciones, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Ediciones Cátedra, 1993.
- Capdevila Castells, Pol. *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss*. Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Classen, Constance. *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. Colección digital Los Mil y Un Textos en Una Noche del Centro Teórico-Cultural Criterios, CD-ROM.
- Cotter, Holland. La riqueza del universo afrocaribeño de Juan Francisco Elso, en *New York Time*, 1 de enero de 2023. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2023/01/01/espanol/cuba-juan-francisco-elso.html?smid=url-share>
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Ediciones Cátedra, Salamanca, 1984.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- \_\_\_\_\_. El final del arte, en *El Paseante*, n. 22-23, pp. 28-55, 1995.

- \_\_\_\_\_. La crítica de arte en la modernidad y en la posmodernidad. Once respuestas para Anna Maria Guasch, en *Artecubano*, La Habana, no. 1, 2005.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX. Arte y Sociedad*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.
- Dean, Jeffrey T. The Nature of Concepts and the Definition of Art, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61:1, Winter, 2003.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI Editores, México, 1998.
- \_\_\_\_\_. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas, en *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Restituciones de la verdad en pintura*, en *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica, 2008.
- Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- Domínguez Hernández, Javier. El mundo del arte como marco definitorio de la obra de arte. ¿Marco cognitivo o institucional? La crítica de Danto a Dickie, en *El museo y la validación del arte*. La Carreta Editores, EE. UU., 2008.
- Dziemidok, Bohdan. ¿Se reduce el sentido y significado del arte popular actual a sus valores de entretenimiento?, en *Denken Pensée Thought Mysl... Boletín digital del Centro Teórico-Cultural Criterios*, La Habana, no. 54, 15 enero de 2014.
- Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Editorial Paidós, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Una introducción a la Teoría Literaria*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2012.
- Eco, Umberto. El problema de la definición general del arte, en *Textos escogidos de estética T I*. Pueblo y Educación, La Habana, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La estructura ausente*. Editorial Lumen, Barcelona, 1986.



- \_\_\_\_\_. *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen, Barcelona, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen, Barcelona, 1988.
- Eijenbaum, Boris. La teoría del «método formal», en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (comp. Nara Araújo y Teresa Delgado). Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003.
- Fernández, Hamlet. ¿Tiene límites la interpretación? Apuntes sobre la intencionalidad en el arte, en *OuvirOuver*, v. 15, n. 2, jul./dez. 2019, pp. 526-539.
- \_\_\_\_\_. Apuntes para una estética de la recepción del texto audiovisual de arte (II), en *Cine Cubano*, no. 195, 2015, p. 29-38.
- \_\_\_\_\_. Apuntes para una estética de la recepción del texto audiovisual de arte (I), en *Cine Cubano*, no. 193-194, 2014, p. 78-86.
- \_\_\_\_\_. Educación, arte y cultura política en la posmodernidad, en *Revista FAEEBA*, v. 28, 2019, p. 12-27.
- \_\_\_\_\_. Hacia una hermenéutica educativa a través de la experiencia estético-artística, en *Revista Profissão Docente*, v. 16, 2017, p. 57-77.
- \_\_\_\_\_. Intermedialidad artística y enseñanza interdisciplinar, en *Revista Movimento*, v. 13, 2019, p. 256-280.
- \_\_\_\_\_. La imaginación como función interpretativa. Consecuencias para la educación a través del arte, en *Perspectiva*, Florianópolis, v. 38, n. 2, abr./jun. 2020, pp. 01-24.
- \_\_\_\_\_. Una mirada desde la estética de la recepción a los márgenes difusos del audiovisual posmoderno, en *Cine Cubano*, no. 199, 2016, pp. 90-97.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid, 2011.
- Foster, Hal (comp.). *La postmodernidad*. Editorial Kairós, Barcelona, 1985.

- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales V. III*. Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.
- \_\_\_\_\_. La verdad de la obra de arte, en *Los caminos de Heidegger*. Herder, Barcelona, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Verdad y método I y II*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg y Reinhart Koselleck. *Historia y hermenéutica*. Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo, México, 1995.
- Gardner, Howard. *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ediciones Paidós, Argentina, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Estructuras de la Mente. La Teoría de Las Inteligencias Múltiples*. Fondo de Cultura Económica, Colombia, 2001.
- Genette, Gérard. Lenguaje poético, poética del lenguaje, en *Estructuralismo y literatura* (comp. José Sazbón). Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Glowinski, Michal. Los estilos de recepción, en *Criterios*, La Habana, no. 5-12, enero-diciembre 1984.
- Groys, Boris. Sobre lo nuevo, en *Artnodes*, no. 2, 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i2.680>
- \_\_\_\_\_. *Topología del arte* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2008.
- Grupo  $\mu$ . Retórica visual fundamental, en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2002.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal, Madrid, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Barcelona, 2000.

- \_\_\_\_\_ (comp.). *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Akal, 2000.
- Haapalainen, Riikka. Contemporary art and the role of museums as situational media, en *Journal of Visual Art Practice*, v. 5, no. 3, 2006, pp. 153-166.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1998.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones de estética* (trad. del alemán Raúl Gabás). Ediciones Península, Barcelona, 1989.
- Heidegger, Martin. El origen de la obra de arte, en *Caminos del bosque*. Alianza, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_\_. *El ser y el tiempo* (trad. de José Gaos). Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Housen, Abigail. *El ojo del observador: investigación, teoría y práctica*. Conferencia Aesthetic and Art Education: a Transdisciplinary Approach, Lisboa, Portugal, 27-29 de septiembre de 1999. Disponible en: <http://www.vue.org>
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.
- Iser, Wolfgang. El proceso de lectura, en Nara Araújo y Teresa Delgado (comp.). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de poética*. Fondo de Cultura Económica, 1977.
- \_\_\_\_\_. Hacia una ciencia del arte poético, en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Siglo XXI Editores, México, 1978*.
- \_\_\_\_\_. Lingüística y poética, en Nara Araújo y Teresa Delgado (comp.). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003.

- \_\_\_\_\_. Sobre el realismo artístico, en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores, México, 1978.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (trad. de Tomás Segovia). Visor, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1988*. Manantial, Buenos Aires, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos sobre el posmodernismo* (comp. Horacio Tarcus, trad. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco). Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Imaginario y Simbólico en Lacan*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1995.
- Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2009.
- Leenhardt, Jacques. El "saber leer", o modalidades sociohistóricas de la lectura, en *Criterios*, La Habana, no. 25-28, enero-diciembre 1990.
- Levin, Iuri I. Tesis sobre el problema de la no comprensión del texto, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 9, enero-diciembre de 1993, p. 143-159.
- Liotard, Jean Francois. *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La posmodernidad explicada a los niños*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo, Madrid, 1982.
- \_\_\_\_\_. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (sel. y trad. del ruso Desiderio Navarro). Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (sel. y trad. del ruso Desiderio Navarro). Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_. Sobre la naturaleza del arte, en *Denken Pensée Thought Mysl...E-zine de Pensamiento Cultural Europeo* V. 1 (sel.

- Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2014.
- Maes, Hans. Intention, Interpretation, and Contemporary Visual Art, en *British Journal of Aesthetics*, v. 50, no. 2, April 2010, pp. 121-138.
- Marchán Fiz, Simón. Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte, en *Estudios Visuales*, no. 5, 2008, pp. 138-157.
- Markiewicz, Henryk. La recepción y el receptor en las investigaciones literarias, en *Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2010.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Pablo de la Torriente, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008.
- Martín Prada, Juan. Postmodernidad y recepción estética y cultural, en *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos, Madrid, 2001.
- \_\_\_\_\_. Recepción estética y función mediática de la obra de arte en la postmodernidad: las propuestas de W. Benjamin y P. Bürger, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 1999, pp. 103-111.
- Medina Hernández, Ileana. *Desde el otro lado. Aproximación a los estudios latinoamericanos sobre recepción*. Pablo de la Torriente, Editorial Unión de Periodistas de Cuba, La Habana, 2000.
- Morawski, Stefan. *Fundamentos de Estética*. Ediciones Península, Barcelona, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Stefan Morawski. De la estética a la filosofía de la cultura* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2006.
- Mukařovský, Jan. *Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (sel. intr. y trad. de Emil Volek y Jarmila Jandová). Plaza & Janés Editores Colombia, 2000.
- Murray, Chris (ed.). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.

- Navarro, Desiderio (comp.). *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Fonticiella, "co-descubrimiento" de Taillandier, borrado por el Trinquenio Gris*. [Apuntes inéditos cedidos por el autor]
- Parsons, Michael. *Comprender a Arte. Uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo*. Editorial Presença, Lisboa, 1992.
- Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo* (sel. y trad. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 1994.
- Peirce, Charles S. *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Obra lógico-semiótica*. Taurus Ediciones, Madrid, 1987.
- Piccini, Mabel. *La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción*, en Colección de los Los Mil y Un Textos en Una Noche del Centro Teórico-Cultural Criterios, CD-ROM.
- Picó, Josep (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética*. Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.
- Rajewsky, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, en *Intermedialités*, no. 6, 2005, pp. 43-64.
- Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM, México, 1987.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires, 2010.
- \_\_\_\_\_. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Editorial Laertes, Barcelona, 2002.
- Ribot, Théodule-Armand. *Ensayo acerca de la imaginación creadora*. Librería de Victoriano Suárez, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1901.

- Ricoeur, Paul. Entre hermenéutica y semiótica, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 7, enero-junio de 1991, pp. 79-94.
- Roberge, Jonathan. *What is critical hermeneutics?* Disponible en: <http://the.sagepub.com/content/106/1/5>
- Rossi, Maria H. W. *Imagens que falam: leitura da arte na escola*. Mediação, Porto Alegre, 2003.
- Sanmartín Ortí, Pau. *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Sasaki, Ken-Ichi. *Artworld and Common Sense: Globalization and the Formation of History*. Disponible en; <http://www2.eur.nl/fw/hyper/IAA/Yearbook/iaa8/Sasaki.doc>
- Shklovski, Víctor. *El arte como artificio*, en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores, México, 1978.
- Sol Le Witt. Paragraphs on Conceptual Art, en Alexander Alberro and Blake Stimson (ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- Sonesson, Göran. *De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura*, en Colección de Los Mil y Un Textos en Una Noche del Centro Teórico-Cultural Criterios, CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. *La fotografía entre el dibujo y la virtualidad*, en Colección de los Los Mil y Un Textos en Una Noche del Centro Teórico-Cultural Criterios, CD-ROM.
- Stangos, Nikos (comp.). *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial, 1980.
- Tarasti, Eero. La comprensión, la incompreensión y la autocompreensión, en *Cuicuilco, Escuela Nacional de Antropología e Historia*, D.F., México, año/v. 9, no. 25, mayo-agosto 2002.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos, Madrid, 2001.

- Tobón Giraldo, Daniel J. El caso de Mr. Mutt: autoridad y razón en el “mundo del arte”, en *El museo y la validación del arte*. La Carreta Editores, EE. UU., 2008, pp. 98-99.
- Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Ediciones Paidós, 1991.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Península, Barcelona, 1998.
- Vodicka, Felix. La historia literaria: sus problemas y tareas (trad. del checo Desiderio Navarro). *Eutopías, Documentos de trabajo*, v. 109, 1995.
- Vozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I y II*. Editorial Visor, Madrid, 2000.
- Vygotsky, Lev. *El instrumento y el signo en el desarrollo del niño*. Fundación Infancia y Aprendizaje, Madrid, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La imaginación y el arte en la infancia*. Editorial Akal, Madrid, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Pensamiento y Lenguaje: teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Psicología del arte*. Barral Editores, Barcelona, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Psicología Pedagógica*. Artmed, Porto Alegre, 2003.
- Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Visor Distribuciones, Madrid, 1993.
- Welsh, Wolfgang. *Actualidad de la estética, estética de la actualidad* (sel. Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2011.
- Werner Holzwarth, Hans (ed.). *100 artistas contemporáneos*. Taschen, 2016.
- Winner, Ellen; Thalia Goldstein y Stéfhan Vincent-Lancrin. *¿El arte por el arte? La influencia de la educación artística*. Instituto Politécnico Nacional, México, 2014.
- Zabel, Igor. El arte en los límites de lo visible, en *Denken Pensée Thought Mysl... Boletín digital del Centro Teórico-Cultural Criterios*, La Habana, no. 39, 1 de febrero 2013.





Las prácticas creativas posmodernas, que rompen con los procedimientos tradicionales, pueden ser experimentadas y comprendidas como artísticas debido a tres factores esenciales: la naturaleza de un fenómeno llamado *semiosis*, la fuerza estructuradora de la *función estética* y el carácter ontológico de la *compresión* humana. En *Estética Violada* se analizan esos tres fenómenos en profundidad; y otros que van surgiendo en el propio andar...