

ARTE Y CREENCIA: EL SIGNIFICADO COMO NORMA PARA LA ACCIÓN

Santiago Ruiz

Lenguaje artístico, artista, significado de la obra

A lo largo de la historia, se han ido conformando determinados temas en relación al arte que funcionaban con el objetivo de erigir esta actividad por sobre el resto de las actividades sociales. Su consideración —a veces explicitada, a veces tomada como algo dado— permitió durante varios siglos plantear la “obra de arte” como un hecho que trascendía las fronteras del espacio y el tiempo cotidiano, presentar al artista como un ser humano distinto al resto, atender a la obra como portadora de determinada verdad intrínseca y esencial cuyo develamiento estaba reservado a los iniciados. Si bien esta concepción convivía obviamente con otras, no dejó, según las épocas de tener sus efectos y sus defensores.

Uno de esos temas tiene que ver con el lenguaje. Hablar de lenguaje artístico nos lleva a pensar en cierta especificidad de la materialidad significativa del arte. Supone defender la idea (varias veces se lo ha hecho así, ya sea por artistas como por teóricos y críticos) de que el arte —“hacer arte”, “producir una obra artística”— implica hacer uso de un lenguaje especial al que no tiene acceso el común de la gente¹, es decir (leyendo en clave semiótica) hacer uso de determinados códigos que no serían tales, puesto que la existencia de un código necesita la de una comunidad que lo utilice.

La especificidad de un supuesto lenguaje artístico permitió la conformación de otra figura especial. La idea de un lenguaje particular entronca con la particularidad de quien es capaz de utilizarlo, es decir del artista. Si bien el romanticismo fue el movimiento que sostuvo firmemente como programa la idolatración del artista, las huellas de esta idea pueden rastrearse desde el principio de los tiempos hasta la actualidad, con diversos matices. Desde pensarlo como aquel que tiene contacto con algo superior (divinidad, musa, etc.) a presentarlo como el incomprendido por su tiempo y la sociedad “filistea” que no lo valora, justamente por ser poseedor del “genio” inalcanzable para el común de los mortales, en gran cantidad de casos se ha elidido las cuestiones materiales y cotidianas por las que ha tenido que pasar la persona que hacía arte para poner todo el énfasis en su posibilidad de acceso a una determinada idea de la Belleza y en su capacidad de expresarla, justamente por poseer también ese “lenguaje especial” que es el del arte.

La capacidad de utilizar un lenguaje propio y la virtud de poseer el genio para expresar una idea inaccesible al común de los mortales ha derivado en la consideración de la obra de arte como portadora de un significado también sobrehumano, eterno y esencial. Una obra de arte tendría la capacidad de dar cuenta de determinados sentidos que exceden la mera temporalidad del hombre para trascender los tiempos y las sociedades.

Estas supuestas cualidades no han sido, obviamente, propugnadas exclusivamente para el arte. Desde los principios de la civilización occidental la filosofía también ha presentado al filósofo como un ser particular, portavoz de significados que exceden la mera cotidianidad del hombre y poseedor para ello de un lenguaje particular. Y a partir de la modernidad, la ciencia se ha apropiado de las mismas ideas. Si en relación con el arte se puede hablar de la expresión de la Belleza (con mayúsculas) atemporal y esencial, la filosofía y la ciencia, cada una a su modo, se han presentado como portadoras (o por lo menos buscadoras) de la Verdad (también con mayúsculas).

Sea como sea, es el siglo XX y sobre todo las vanguardias las que han puesto radicalmente en cuestión, tanto por escrito en diversos manifiestos como en las obras

¹ Es por ejemplo el sentido mallarmeano de “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”.

mismas, estas particularidades del lenguaje artístico, del artista y de los significados eternos de una obra de arte. Desde la consigna básica de “sacar el arte a la calle” hasta la necesidad imperiosa de la experimentación, los distintos movimientos vanguardistas se propusieron desacralizar el arte.

En este sentido, demostraron que ya sea en literatura como en las artes plásticas no hay una singularidad en el material significativo para “hacer arte”. Desde las hueveras usadas por Hans Arp hasta la grasa y el fieltro de Joseph Beuys, pasando por los ready mades de Duchamp, el “código” o “lenguaje” no deja de ser el que usa la comunidad. El idioma castellano pertenece tanto a Cortázar, Borges y Octavio Paz como a los Pibes Chorros (o, si no queremos pensar en la cumbia villera como una forma de arte, podemos recurrir a los textos de Washington Cucurto). En relación al código lingüístico (y desde una perspectiva sociolingüística) podemos hablar de distintas variedades de lenguaje (Hudson, 1981), o de dialectos, niveles de lengua o estilos distintos (Coseriu, 1981) dentro de una misma lengua (de un mismo “código”), pero no hay dos lenguas distintas.

Hay sí, y esto ya no solo en literatura, una determinada organización del material significativo, que es el mismo para todos. Ya Jakobson (1981) había planteado esto en “Lingüística y poética” al hablar de la función poética y definir “lo literario” (y por extensión “lo artístico” o “lo estético”) a partir de un trabajo especial sobre el material que proporciona el código, que permite centrar la atención en el mensaje en sí mismo más allá de sus referencias o sus intenciones.

Desde la semiótica

La obra de arte en el siglo XX ha sido objeto de estudio (como cualquier otro tipo de texto) de la semiótica, ya sea de orientación saussureana (con lo cual deberíamos decir “semiología”) como peirceana, por nombrar las dos corrientes principales que se suelen tener en cuenta². Los aportes semióticos se centraron la mayoría de las veces en el texto en sí (en el caso que nos interesa, la imagen), intentando en un primer momento —pensamos en el Barthes estructuralista— desentrañar los elementos que la conforman, es decir, la manera en que ese mensaje puede ser estudiado como signo. Atender a la imagen como un “signo” supone seguir sosteniendo la idea de un “código” (todo lo difuso que se quiera) que plantea reglas para la producción, es decir una gramática. Supone entender que existe un material significativo específico para la producción de obras artísticas, y que a partir de estas ideas puede llegar a entenderse la obra como algo único que puede ser analizado en sí. Más allá de la suerte que ha tenido en la historia de la semiótica el análisis estructuralista, no debe dejar de tenerse en cuenta su valor como búsqueda de un modo de acercamiento a la imagen en general (y a la imagen artística en particular), así como la provisión de determinadas herramientas metodológicas.

Con el “descubrimiento” de la obra de Charles Sanders Peirce, por otra parte, se ha vuelto un lugar común echar mano de su tripartición en ícono, índice y símbolo. Recordemos en primer lugar que, más allá de la semiología de orientación saussureana, la semiótica peirceana está en la base de lo que se conoce como “semiótica de la producción”. La idea de “producción” aplicable a Peirce reside en su definición misma de signo como “algo que está para alguien por algo en algún aspecto o carácter” (Peirce, 1987: 244), siendo ese “alguien” el interpretante entendido como efecto creado en otro, a partir del cual debe ser entendido el signo. Brevemente, teniendo el interpretante la misma naturaleza que el signo original, genera otro interpretante y así sucesivamente. Esta es la base de la idea de la semiosis infinita y de la producción incesante de signos en la vida social.

A partir de la relación del signo con su objeto (es decir, ese “algo” en lugar del cual el signo está), Peirce plantea tres modos distintos de representar (o sea: “estar en lugar

² No debemos dejar de nombrar los aportes bajtinianos, pero su consideración excede los fines de este artículo.

de”) del signo. De las diversas triparticiones que este autor presenta, esta que resulta en la tríada *ícono*, *índice*, *símbolo* ha sido la más desarrollada por él, y consecuentemente también la más estudiada, comentada, analizada y aplicada. En lo que a nuestros intereses se refiere, se la ha aplicado a la comprensión de la imagen fotográfica, con variados resultados.

La característica principal del ícono reside en su analogía en las cualidades con el objeto al cual representa. Como tal, el ícono no informa nada nuevo y ni siquiera da garantía de existencia concreta del objeto (así por ejemplo, el dibujo de un unicornio es un ícono de la idea que se tiene de un unicornio o, tomando un ejemplo de Peirce, un diagrama geométrico es también un ícono, y las figuras geométricas son entes ideales, no existentes). El índice, por su parte, representa a su objeto a partir de dos cuestiones: estar en conexión fáctica con él (o contigüidad espacial, afirma en otros párrafos) y llamar la atención de la mente del intérprete sobre ese objeto. El índice garantiza necesariamente la existencia fáctica del objeto, pues de no ser así no podría estar en conexión con (o contiguo a) él. Así, una huella en la arena es índice del paso de un cuerpo sobre ella; una sirena es índice en la medida en que también posee una conexión fáctica con su objeto, además de imponerse a la percepción del intérprete. Por último, el símbolo representa a su objeto en la medida en que exista una ley, hábito o convención que dé cuenta de esa representación. El uso del término “símbolo” por parte de Peirce es muy preciso y no necesariamente coincide con el uso común (si es que hay un uso común) del mismo término; el ejemplo más claro de símbolo es lo que Saussure denominó “signo lingüístico”. Como podemos ver, cada una de estas formas de representación acentúan un aspecto en relación al objeto: la apariencia en el caso del ícono, la existencia en el caso del índice, la ley de representación en el del símbolo.

Un problema que se ha suscitado en las lecturas de Peirce ha sido el de olvidarse de que su semiótica es una lógica (es decir, un análisis de nuestras maneras de pensar y de aprehender el mundo o la realidad) y tratarla como una simple categorización. En palabras de Verón (1996; 111): “El pensamiento de Peirce es un pensamiento analítico disfrazado de taxonomía. No se trata (...) de ir a buscar instancias que correspondan a cada uno de los ‘tipos’ de signos. Cada clase define, no un ‘tipo’, sino un *modo de funcionamiento*”. Así, se han utilizado sus categorías más como forma de clasificar los signos (“**esto** es un símbolo, **esto** es un índice”) que como modos particulares de representación (cfr. Nadin, 1987)³. De todos modos, el mismo Peirce ha contribuido a esta confusión en algunos de sus escritos, al hablar directamente de “tipos de signos” (por ejemplo, en Peirce, 1987, 360), si bien en una visión general de su obra esta confusión puede ser superada.

En lo que hace a la imagen fotográfica, se han planteado distintas lecturas según se enfatice su aspecto icónico, simbólico o indicial. En relación al primero de ellos, se ha resaltado la particularidad de la fotografía de representar fielmente el objeto, sobre todo comparándola con una obra plástica. Entender la fotografía como un ícono es el procedimiento más común, ya que la reproducción mecánica (ya sea fílmica o digital) es lo que la caracteriza. Diversas manifestaciones plásticas han jugado con el iconismo de la obra, acentuando irónicamente la representación “fiel” del objeto; en “Campbell’s soup” de Andy Warhol, podemos ver este gesto de copiado de un objeto cotidiano, pero dejando en claro que se trata justamente de una pintura.

Este tipo de lectura ha recibido críticas por parte de aquellos (como Umberto Eco) que han planteado que la comprensión de una fotografía necesita la puesta en práctica de determinados códigos (empezando por los códigos perceptivos mismos), lo que lleva a acentuar el aspecto simbólico del hecho fotográfico. Del mismo modo, pensando en las obras plásticas, “Les demoiselles d’Avignon” (Picasso) o “La persistencia de la

³ “Morris launched the use of *icon*, *index*, and *symbol* as *types of signs*, not as particular ways of representation, as Peirce repeatedly defined them”.

memoria" (Dalí), por ejemplo, no pueden ser comprendidos sin atender a los códigos cubista y surrealista que ponen en cuestión.

Finalmente, leer la fotografía atendiendo principalmente a su aspecto indicial acentúa el valor de testimonio y de garantía de existencia de lo retratado. Los desarrollos de Dubois y Schaeffer corren en este sentido, dando cuenta de la conexión física necesaria entre el dispositivo y el objeto, la producción de una huella (en el caso del film) y por consiguiente la necesidad del saber sobre el *arkhé*, o sea el momento originario de la toma fotográfica.

De las lecturas semióticas a las lecturas pragmatistas

En el brevísimo recorrido que estamos realizando podemos ver algunas de las posibilidades que algunas lecturas semióticas permiten desarrollar en el análisis de la imagen. Sin embargo, la semiótica solo puede tratar a la imagen (artística o no) como un signo, y por lo tanto, leerla en su conformación o en su capacidad de representación, pero poco puede decirnos del hecho artístico en sí, si es que este puede ser individualizado.

En este sentido, creo que prestar más atención a los desarrollos pragmatistas de Peirce y sus desarrollos posteriores puede constituir una vía fructífera de pensamiento. En su artículo "La fijación de la creencia" Peirce postula su famosa "máxima pragmática": "Consideremos qué efectos, que puedan tener concebiblemente repercusiones prácticas, concebimos que tiene el objeto de nuestra concepción. Nuestra concepción de estos efectos es pues el todo de nuestra concepción del objeto" (Peirce, 1988: 210). La aplicación de esta máxima desvía la cuestión del significado como un atributo propio del signo en cuestión o de su relación con el objeto y la traslada a los efectos que éste hace surgir, lo cual quiere decir, hacia los diversos interpretantes que surgen de la circulación de ese signo en la cadena infinita de la semiosis. En otras palabras, el significado no está en la obra sino en las diversas lecturas que puedan hacerse de ella; o también, el significado no se completa nunca sino que tiende siempre a enriquecerse en **el futuro**, mientras la obra siga generando interpretantes.

Ahora, se suele entender el interpretante como un efecto de tipo puramente racional, lo cual constituye una reducción debida probablemente a una lectura científicista de la semiótica peirceana. Sin embargo, en Peirce el interpretante tiende a la generación de hábitos, de normas de acción para la práctica concreta ("efectos que puedan tener concebiblemente repercusiones prácticas"), y en este sentido todo signo genera sentidos constantemente en la medida en que forma parte de la cadena semiótica, y estos sentidos solo se completan en la resolución de acciones en la vida social. Así, una noticia, un edificio, una ley y una obra de arte (o una obra considerada artística) nunca completan su significado mientras sigan leyéndose.

Entre el pragmatismo peirceano de principios del siglo XX y el neopragmatismo defendido por Richard Rorty posteriormente hay un desacuerdo importante: Peirce todavía confiaba en la realidad de una verdad última hacia la cual tendería el conocimiento humano. Por lo tanto, se observa en su pensamiento una fluctuación entre la generación constante de interpretantes y la categorización más o menos tajante entre lo verdadero y lo falso, lo acertado y lo erróneo.

Para Rorty, el conocimiento no avanza hacia ninguna parte en especial; no va dejando las apariencias atrás para estar más cerca de la realidad "tal como es". En este sentido, abandona la distinción apariencia / realidad por otra entre descripciones más útiles o menos útiles, en una utilidad no pensada para el ahora sino en función de la construcción de un futuro mejor, y como los valores no son eternos ni mucho menos, "mejor" solo puede querer decir —para quien afirma esto— "mejor en el sentido en que nosotros consideramos mejor, pero no sabemos qué puede ser en el futuro", de la misma manera que los primeros mamíferos no podían saber en qué sentido eran "mejores" que los dinosaurios en vías de extinción (Rorty, 1997: 14-15).

Un futuro en constante construcción precisa reemplazar la idea de certidumbre por la de esperanza. El cambio, la experimentación, es bueno (y verdadero) en la medida en que demuestre llegar a una situación más útil, más adecuada para estar en el mundo, que la situación anterior.

En este contexto, Rorty propone abandonar las ideas de Verdad con mayúsculas (en relación a la filosofía y a la ciencia) y de Belleza con mayúsculas (en relación al arte). Una obra de arte no es artística porque expresa la Idea platónica de lo Bello, dado que esas atribuciones no dejan de ser calificaciones humanas para públicos humanos, y por eso necesariamente temporales y cambiantes. En otros términos, no hay arte en la medida en que no haya una audiencia⁴ ante la cual la obra pueda ser justificada (y aceptada) como obra artística, y esto implica desechar la idea de una obra que pueda justificarse como artística ante todas las audiencias presentes y futuras, es decir, que trascienda su propia condición temporal, de la misma manera que las afirmaciones no pueden ser consideradas “verdaderas” ante cualquier audiencia.

Conclusión

Entender el arte entonces como una práctica social más, a partir de la cual determinados miembros de una comunidad situada histórica y espacialmente ponen en consideración de sus congéneres objetos que permitan alimentar la cadena infinita de la semiosis que sustenta la vida sémica de esa comunidad nos permitiría liberarnos de la idea de que determinados miembros son superiores debido a que sus prácticas exceden la cotidianidad humana, ya sea por dominar un determinado tipo de lenguaje o por tener un supuesto acceso a verdades inalcanzables al resto de las personas.

El arte, como cualquier otra actividad humana, genera sentidos que repercuten en el accionar concreto de los hombres, y por eso es necesario, de la misma manera que son necesarias el resto de las actividades. Plantear la supremacía del arte a partir de su “inutilidad”, como era la propuesta de Ruskin y los decadentistas ingleses del siglo XIX, no deja de ser un sentido más en la apuesta por erigir al artista como aquel dotado de un genio particular. En definitiva, ¿por qué habríamos de ignorar el dulce de batata “La Gioconda” como un interpretante de la obra de Leonardo Da Vinci?

⁴ Para el concepto de audiencia y justificación, ver Rorty, 2000: 100 ss.

Bibliografía

- COSERIU, Eugenio (1981) *Lecciones de lingüística general*. Madrid, Gredos.
- DALMASSO, M. Teresa (1994) *¿Qué imagen, de qué mundo?* Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- HUDSON, R. A. (1981) *La sociolingüística*. Barcelona, Anagrama.
- JAKOBSON, Roman (1981) "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Madrid, Cátedra.
- NADIN, Mihai (1987) "Pragmatics in the Semiotic Frame", versión digital:
http://www.code.uni-wuppertal.de/uk/computational_design/who/nadin/publications/articles_in_books/Pragmatics%20in%20the%20Sem%20Fr.pdf
- PEIRCE, Charles S. (1987) *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus.
- _____ (1988) *El hombre, un signo*. Barcelona, Crítica.
- RORTY, Richard (2000) *El pragmatismo, una versión*. Barcelona, Ariel.
- _____ (1997) *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*. Bs.As., FCE.
- _____ (1996) *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid, Tecnos.
- VERÓN, Eliseo (1996) *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.