

*EL ENTENDIMIENTO Y LA ACCIÓN EN LAS ARTES VISUALES**

Fernando Fraenza, Nicolás Yovino

Resumen

En este artículo sostendremos que la *enunciación* de la obra de arte (considerada como *acción semiótica*) es un tipo de producción de signos llamado *invención*, que produciría conocimiento volviendo comprensibles –de manera inédita- ciertos aspectos del mundo a los que la obra de arte refiere –según Th. W. Adorno- directamente como cosa, sin la mediación de una convención.

Palabras clave

Arte – enunciación – conocimiento

UNDERSTANDING AND ACTION IN VISUAL ART

Abstract

In this paper we will argue that the artwork enunciation (as a semiotic action) Is a type of signs production called invention, which would produce knowledge by rendering comprehensible -in unprecedented way- certain aspects of the real world to which -according to Th. W. Adorno- the artwork refers directly, as a thing, without the mediation of convention.

Keywords

Art - enunciation – knowledge

0. Preámbulo

Parece indudable que uno de los más claros síntomas de las transformaciones de nuestro mundo contemporáneo es la llamada «estetización» de las sociedades. Esta expresión designa el tránsito de ciertos rasgos de la experiencia estética a la experiencia extraestética. Una posición radical pero ingenua considera que ese proceso está plenamente cumplido, dando por hecho que el propio modelo de experiencia cotidiana está caracterizado estéticamente. Otra posición, apenas más cauta, considera esta estetización como un fenómeno que señala –tal vez- la posibilidad de una época en la cual las interpretaciones se dan en una relación de multiplicidad libre y dialógica.

* *Avances* N° 27, pp. 118-134 (Córdoba: Brujas, 2018).

Es menester plantearse la proyección de este problema de la estetización sobre la condición de la misma obra de arte. Pues, si en efecto se considerara plenamente cumplido este proceso de estetización de las sociedades contemporáneas y de las formas de la experiencia, el propio lugar de la obra de arte quedaría cuestionado, realizándose la frecuentemente anunciada muerte del arte. La actividad creadora específica de los artistas se vería enfrentada al más radical de los peligros, el de su propia desaparición, o la de su propio sentido y función en las sociedades contemporáneas.

Parece que, con todo, en ese horizonte se observa menos un suceso cumplido, que el señalamiento de un límite en el que la obra de arte se empeña en discutir su permanente actualidad o inactualidad. El desafío al que un arte «actual» o «avanzado» debería dar respuesta no es menor, como no lo es la amenaza de desaparición que pesa sobre la propia obra. En este contexto, el desempeño del arte podría seguir empeñado en una dimensión política: a él le correspondería ahora, asegurar que el proceso de estetización del mundo no se dé bajo la pura absorción de la función artística por la industria del espectáculo. Y en su lugar, enfatizar una comprensión del arte que reconozca que en él se produce una experiencia primordialmente cognitiva y crítica.

Las estéticas más agudas han sabido sincronizar sus argumentos a la evolución transformadora de su propio objeto, sobre todo, a las definitivas modificaciones que el arte ha experimentado en el curso de las vanguardias. Tanto su desdiferenciación morfológica, como su devenir autorreflexivo asumen la misma dialéctica negativa que administra la economía estética de la obra: la incorporación de un dispositivo crítico de autonegación y su constante tendencia a enunciar - incluso- su propia disolución. Si, en efecto y como sugiere Theodor W. Adorno, que *en arte todo se ha hecho posible y se ha franqueado la puerta a la infinitud*, no cabe duda de que a la reflexión estética le corresponde enfrentarse a ello y asumir la complejidad que eso comporta.

Lo dicho hasta aquí supone una cierta mutación del carácter cognoscitivo (que pasa de ser hermenéutica a ser semiología)¹ de la propia práctica de la creación artística, que implica un salto cualitativo hacia un rango metasemiótico en todo el desarrollo que pueda tenerse por arte avanzado. Y resulta evidente que este salto conlleva consecuencias importantes para la teoría estética, que ha de reconocer que su objeto teórico es uno que, en sí mismo, produce conocimiento. Un objeto cuyo despliegue produce conocimiento, no a la manera de enunciados sobre el mundo extraartístico, sino

¹ En el sentido en el que lo afirma Foucault en FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966

en la forma de un componente ilocucionario de la enunciación artística cuyo sentido (indicial) lo es acerca de las propias estrategias discursivas de la producción artística. Lo es, sobre la propia economía política de ese arte.

Formularemos aquí, en dos oraciones, en el párrafo siguiente, lo que de fondo nos proponemos decir en este artículo. Luego, en el resto del trabajo, intentaremos aclararnos acerca de tres de los términos empleados (en *itálicas*) en esa oración.

La *enunciación* de la obra de arte –como *acción semiótica*– es en parte, sólo en parte, un tipo de producción de signos a veces llamado *invención*, que vuelve comprensible –de manera inédita– aquellos aspectos del mundo a los que refiere directamente como cosa, como índice (Peirce) o expresión (Adorno), sin la mediación de un código o convención. Esta comprensión (crítica) ha sido denominada contenido de verdad de la obra de arte.

1. *Enunciación*

En el contexto lingüístico se define la enunciación como la *puesta en funcionamiento de la lengua por un acto particular de utilización*. En sus estudios sobre el lenguaje, Emile Benveniste atendió a las marcas o índices que el hablante deja en el enunciado y constituyen la evidencia de cómo se ha consumado ese acto irrepetible que es cada enunciación (o producción de signos).

En un contexto semiótico general, como lo es el de producción y recepción de las obras del arte visual debería suceder algo –en parte– equivalente: El autor (i) convierte el sistema de posibilidades y decisiones del sistema semiótico del arte visual en obra de arte estratégicamente configurada (por alguien para alguien) y (ii) se coloca en posición de artista, definiendo su identidad y la de su interlocutor a través de las decisiones que toma al configurar la obra (ii). Todo esto, aún cuando –en este caso– el arte visual no contenga unas unidades específicas previstas por el sistema como sucede con los déicticos lingüísticos,² Los que funcionaban –en buena medida– como *índices* (en la terminología peirceana)³ que remiten al proceso de la *enunciación*, distinto de su contenido *enunciado*.

² Sabemos que la propuesta de Benveniste era estudiar la lengua –como sistema– desde sus condiciones de uso y no del propio uso o de los efectos que pueden producir las emisiones lingüísticas.

³ Y no como símbolos.

Cada sistema semiótico posee o carece –en alguna medida- de su propio *aparato formal enunciativo*. Carece, decimos, pues aquellos sistemas menos analíticos y menos prescriptivos (como las bellas artes, la pintura, etc.) no poseen en toda su definición un aparato formal con unidades y reglas específicas para su deixis. Ésta es producto, en buena medida, de la mediación de ciertas huellas o *invenciones* (cfr. *infra*. 3.) que deben actualizarse sin atención a los aspectos formales de una convención (pues no los hay) y con más atención a los aspectos empíricos del intercambio. Leer la enunciación en los textos semióticos generales implica un cierto desafío, en función de la variedad e indefinición de los sistemas que intervienen en este tipo de signos.

A partir de Benveniste, el concepto de *sujeto productor* del discurso se une a la observación de las marcas de su presencia en su propio discurso. Hablamos de la figura de aquel sujeto que sólo podemos conocer por su discurso (del signo que produce). De una parte, por cómo se presenta a sí mismo, y de otra, como el responsable del conjunto de operaciones puestas en marcha a lo largo del texto. El artista, por ejemplo, se presenta a sí mismo como más le conviene verse representado (más inteligente, más desinteresado, más aventurado, o lo que sea que en un contexto dado cotice en alza como identidad), para ser aceptado por el receptor de la obra de arte (que en ese consumo localiza sus propios anhelos). A la vez, es quien no sólo pone a significar unos signos sino que asocia una pretensión de valor a la obra que postula, de cuya aceptación surge el valor artístico de la obra, más bien asociado a la enunciación que al contenido enunciado.

Más allá de seleccionar algún tema para desarrollar el enunciado (mostrando, visibilizando, etc.), el *autor empírico* –de una obra de las bellas artes- debe crearse para sí una identidad apropiada que respalde el tipo de pretensión de valor asociado a la obra presentada; y debe crear para otros una identidad aparentemente jerárquica que, en función de dicha jerarquía reclame la identificación y el asentimiento de los demás. La regla del gran género de las artes pre y post auráticas modernas prescribe construir, mediante operaciones textuales específicas (tales como lograr cierta ambigüedad y profundidad aparente del sentido de la obra, etc.) identidades de emisión y recepción que concuerden en su desinterés, distinción social e inteligencia. ¿Quién podría resistirse a la diferenciación social que el arte promete a los que se arrojan para sí ser las identidades moldeadas por la obra de arte?

2. Acción

Dedicaremos este párrafo, primero, a caracterizar la *acción semiótica* entre los polos opuestos de la *estrategia* y el *entendimiento* para luego, ver cómo es posible y de qué manera dicho

entendimiento, sobre la base de la teoría de los actos de habla de John Austin y su concepto de *ilocución*, que tomaremos aquí de manera ampliada para el campo semiótico general, mas allá del lenguaje. Introduciremos, en primer lugar, un concepto de acción semiótica provisto por la teoría sociológica, para luego establecer la noción de entendimiento que da sustento al tipo de comprensión que –sugerimos- se produce colectiva y desinteresadamente a lo largo de la historia de las bellas artes.

El concepto de *acción teleológica* (a) designa aquellos movimientos mediante los cuales un actor realiza un fin y hace que se produzca un estado de cosas por él deseado. Para esto, el sujeto selecciona *técnicamente* para cada situación los medios más adecuados. Decide entre alternativas de acción enderezadas a la realización de un propósito, apoyado en la interpretación de la situación. El sujeto percibe y forma opinión a partir y sobre los estados de cosas existentes; luego desarrolla intenciones con el fin de provocar o realizar los estados de cosas deseados. En ambos casos, la representación y la intención, serán evaluadas en función del éxito en la consecución del estado del mundo deseado. El ejercicio de cualquier destreza o arte, o bien, el trasfondo de cualquier tipo de acción es -necesariamente- teleológico. Y también lo es, por ejemplo, la poética de cualquier obra de arte, destinada a impresionar y con esto lograr la correspondencia de lo que es un estado del mundo con lo que son los propios deseos del poeta.

El concepto de acción teleológica se especifica ya como pura acción semiótica en la noción de *acción estratégica* (a_1), cuando, en el cálculo que el agente hace de su probable éxito, participa la expectativa respecto de decisiones de otro sujeto que, por ser agente, actúa -también- con vista a la realización de sus propios propósitos. Los sujetos pues, no solamente llevan a cabo unos cálculos egocéntricos de utilidades empleando información sobre objetos físicos, han de hacer jugar en sus cálculos, también, información sobre sistemas vivos que toman decisiones, vale decir, sobre otros sujetos (en este sentido, convertidos en medios o manipulados). Los agentes del arte autónomo, como cualquier otro sujeto, han actuado estratégicamente dentro de ciertos límites, para obtener recompensas. Decimos, dentro de ciertos límites pues, además de estrategias, fueron (durante cuatro siglos) feligreses de una cierta religión artística (seguían lo que creían era una ley universal del arte). Para explicar estos límites, es menester mencionar –a continuación- otro tipo de acción.

La noción de *acción regulada por normas* (b) refiere al comportamiento de un sujeto integrante de un grupo social que orienta su acción sintiéndose obligado por valores comunes. El individuo observa o contraviene una norma en cada caso que una situación dada reúne las condiciones a las que la norma se aplica. Los integrantes del grupo están en su derecho de esperar cierta conducta de

los demás como cumplimiento de una expectativa generalizada de comportamiento por la cual se cumple también con la observancia de una norma. Estas relaciones que el actor puede establecer con su mundo social son también susceptibles de un enjuiciamiento objetivo de su ajuste abstracto a una ley. Las acciones de un actor determinado pueden o no concordar con la norma vigente y, más ampliamente, estas normas -a su vez- pueden o no merecer asentimiento por parte de sus destinatarios.

Los artistas temprano modernos, produciendo un arte aún no vuelto del todo autónomo (y mucho menos, secular), actuaban enderezados por normas que suponían legítimas y con las cuales acordaban. Esto que decimos atañe principalmente a las representaciones e intenciones de los sujetos empíricos; sin embargo, si atendemos a las subjetividades inscriptas como roles abstractos en los propio textos, deberemos reconocer que, con el correr del tiempo, por la propia evolución (inclusive casual) de las series artísticas (cada obra es en algo diferente y se desplaza respecto de las anteriores en su configuración y sentido), se produjeron fugas o desplazamientos respecto de la legítima ley del arte. Piadosamente llamados innovaciones, estos desbordes fueron empíricamente aceptados y reconocidos -con el tiempo- como arte legítimo, ampliando (extendiendo) la base legal del arte. Esto implica que los sujetos textuales de la producción artística,⁴ frecuentemente, cuestionaron la legitimidad de la ley (estético-ontológica) vigente, impulsando un proceso de autocrítica o secularización artística tal como pudo observarlo G.W.F. Hegel, como dialéctica cuyo final es la muerte autoconsciente de la creencia artística. Todo esto hace posible una lectura de la historia del arte como un proceso de secularización en el cual los artistas colectivamente (más allá de sus intenciones empíricas, sus creencias y sus estrategias) se comportaron como filósofos que desmontaron la creencia en el arte proponiendo sucesivamente contraejemplos de la ley del arte, que ensanchando ésta, afectaban la lógica y la ontología de la religión estética. Para explicar este proceso de auto-conocimiento, es menester mencionar -a continuación- otro tipo de acción.

Si tratamos de poner en consideración una noción de acción semiótica que permita el entendimiento y no ya la sola manipulación, un tipo de acción tal como el que Karl Apel o Jürgen Habermas llamaron *acción comunicativa* (c₁), es necesario hacer intervenir los signos no sólo como medio de representación de las relaciones entre actor y mundo, sino también como mecanismo de coordinación entre sujetos. En este sentido, el entendimiento presupone que los sujetos, a través de los signos, no se refieren -sin más- a algo existente en el mundo, sino que -en cambio- relativizan

⁴ Los que se infieren y reconstruyen a partir de las marcas -inclusive inintencionales o inconscientes- presentes en las obras de arte mismas, como textos.

sus emisiones contando con la posibilidad de que la validez de éstas pueda ser puesta en tela de juicio por otros actores.

acción no necesariamente mediada por signos	acción mediada por signos (necesariamente semiótica)
(a) <i>teleológica</i>	(a1) <i>estratégica</i>
(b) <i>orientada por reglas</i>	
	(c1) <i>orientada al entendimiento</i>

01. Acciones directas y acciones mediadas por signos

Cuando dijimos que la enunciación de la obra de arte es un tipo de producción semiótica que vuelve comprensible el mundo de una manera inédita (que produce un conocimiento que no puede ser obtenido por otras vías), ¿acaso supusimos que es posible concebir un arte orientado al entendimiento? ¿Algún tipo de arte, o alguna dimensión (alguna parte, algún aspecto, etc.) de la acción artística en la historia -en una circunstancia determinada y en algunos de sus múltiples planos- pudo promover auténticamente la búsqueda de acuerdos intersubjetivos? Porque, hacer arte es buscar que lo postulado como tal sea considerado efectivamente arte, aprovechando –inclusive hoy- que el arte luce como cualquier otra cosa (acción estratégica [a₁]). Pero también, hacer arte sería buscar que lo presentado o postulado como tal sirva para analizar intersubjetivamente la validez de la norma vigente, para que sea falsada por un nuevo acuerdo (acción orientada al entendimiento [c₁]).

El entendimiento resulta de un proceso cooperativo de interpretación en el que los participantes pretenden a la vez, verdad, rectitud y veracidad, permaneciendo las pretensiones de validez susceptibles a crítica y con esto accesibles a un posible enjuiciamiento por parte de un oponente que toma postura motivada racionalmente. Los signos, por ejemplo las obras de arte, constituyen el medio imprescindible dentro del cual se desarrollan los procesos de entendimiento a través de los cuales los actores, relacionándose con un mundo, se oponen unos a otros con pretensiones de validez que pueden ser asentidas o puestas en cuestión.

Aparte de poder ser juzgadas por su pretensión de inteligibilidad, las obras de arte también pueden ser juzgadas por una serie indeterminada de pretensiones de validez, entre las más conocidas: la de ser bella, armónica, de calidad, interesante, tener fuerza, ser divertida, etc. Estas pretensiones se

plantean como el voto de un privado que aspira a una adhesión que idealmente podría ser universal. Si nos preguntamos a qué tipo de adhesión aspira el sujeto del arte (ya particular o privado a secas, o bien, el que se dirige como sabio ante la comunidad universal o el género humano), hemos de respondernos: **(i)** Una adhesión de orden estratégico (para con el autor empírico, ligada al éxito de la propuesta) y **(ii)** una adhesión desinteresada (para con un supuesto autor textual, ligada al entendimiento y al acuerdo).

La sucesión de discursos en pugna **(i)** y la búsqueda de un entendimiento **(ii)**, con el tiempo dan lugar a la condensación de narrativas que definen el arte razonadamente más válido en cada momento (listo para lo que Theodor Adorno denominó reproducción positiva). Al igual que nuestros conocimientos del mundo objetivo o de la justicia, nuestro conocimiento del arte es en parte producto de **(i)** una representación ideológica,⁵ de **(i)** una negociación interesada y/o de **(ii)** un intercambio de ideas orientado a un entendimiento histórico, falible y –por lo tanto- criticable del fenómeno. La producción de obras de arte tiene –en un nivel- el formato de aquellos actos semióticos a los que un enunciador (abstracto) vincula con pretensiones de validez susceptibles de crítica. En un mundo de razones, las obras postuladas pueden siempre ser rechazadas en algún aspecto: verdad (sobre lo que sabemos que el arte es), rectitud (sobre las obligaciones que el arte podría tener) y veracidad (que el artista o el feligrés reclamaría para la expresión de las vivencias de su mundo subjetivo). Cuando el artista diseña una obra, propone, explica o expone algo como su obra, y con esto busca una suerte de acuerdo con el fruente sobre la base del posible reconocimiento de una pretensión de verdad o validez. Cuando el artista diseña una obra, exige y promete algo, pues designa (normativamente) algo, y con esto pretende fundar un acuerdo que depende del reconocimiento por parte de sus interlocutores de la corrección o adecuación normativa de su acción. Gerard Vilar habla de *inferencialismo* cuando refiere a un aspecto de la construcción del sentido de las obras que se articula mediante prácticas que consisten en aceptar, rechazar o dar razones mediante prácticas discursivas (lingüísticas y semióticas generales).⁶ La enunciación de juicios artísticos (o estéticos), tanto como la producción de obras, es una práctica inferencial.

Todos sabemos que el discurso artístico, al igual que el discurso teórico y el discurso moral, se halla afectado por intereses y relaciones de poder, lo cual, en el mejor de los casos, condiciona este inferencialismo a la hora de describir las prácticas discursivas y la concepción misma del mundo del arte ya como un universo de razones institucionalizado, o bien, del campo del arte

⁵ En el sentido marxiano de representación falsa –pero socialmente necesaria o exitosa- que consolida un poder ilegítimo (la religión, el arte, el consumo, etc.)

⁶ VILAR, Gerard: *Las razones del arte*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2005.

como un mapa dibujado por negociaciones interesadas y negaciones ideológicas. La posibilidad de que uno de los agentes aprovechándose de una práctica discursiva (como lo es la producción artística) emplee veladamente al otro para sus propios fines, utilizando los medios que sean para inducirle a comportarse como él desea (volviéndolo instrumento del éxito de su propia acción), parecería desacreditar dicho inferencialismo y los actos semióticos del intercambio artístico como modelo de acción orientada al entendimiento.

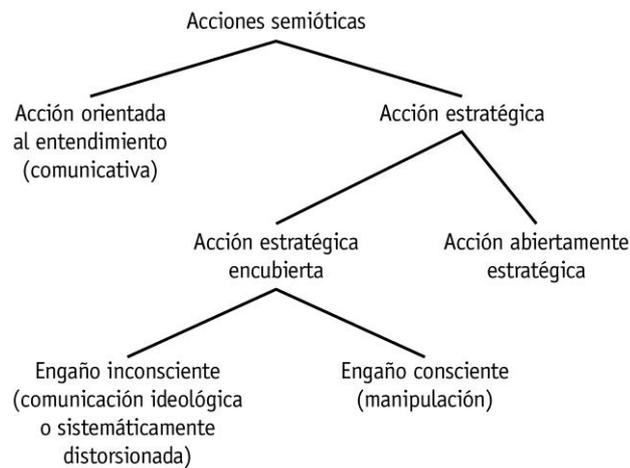
Además, los procesos de entendimiento acontecen sobre un saber de fondo que permanece más o menos apromblemático. Sólo una parte del conjunto de saber precomprendido queda (cada vez, y en cada discusión) puesta a prueba. Las definiciones son negociadas por los actores pues, si la definición enunciada por un oponente se desvía de nuestra definición de la misma situación, y si en el proceso cooperativo ninguno de los implicados detenta el monopolio interpretativo, ambas partes deberán insertar en la propia interpretación la interpretación que de la situación hace el otro. No obstante lo dicho, no se puede pensar en resultados unívocos pues todo rango elevado de estabilidad es mas bien excepcional en la cotidianeidad comunicativa, en la que los acuerdos resultan asombrosamente frágiles y difusos, estando constantemente sometidos a revisión.⁷

El trasfondo de una emisión de signos se constituye de definiciones de la situación que satisfacen la necesidad de entendimiento hasta un momento dado, por ejemplo, respecto de lo que es el arte legítimo. En el instante en que la comunidad responsable de tal acuerdo deja de existir, los actores deben intentar una nueva definición común negociada de la situación. En este sentido, la ejecución de cada emisión (inclusive como candidata de obra de arte legítima) funciona como una prueba para la definición de situación propuesta (implícitamente o no) por el sujeto, la que será confirmada o cuestionada. En este proceso incesante de definiciones y re-definiciones se van atribuyendo los contenidos a los diversos mundos. Esta suerte de diálogo tiene lugar sobre el trasfondo de una representación de la realidad que incluye concepciones acerca del arte e interpretaciones de la tradición y las diferentes corrientes artísticas. Sobre dicho fondo se plantean las pretensiones de validez y se busca la adhesión de los demás acerca del valor estético o del significado de la obras.

Este concepto de entendimiento dialógico no prescinde de la base teleológica fundamental de todo tipo de acción. Si bien los actores llegan a entenderse a través de los signos, éstos los emplean -y así llegan a entenderse- para coordinar sus acciones en la persecución particular de sus propias metas. Además de lograr –en la negociación del sentido- que sea legítimamente arte el tipo de arte que más

⁷ En los medios académicos actuales es más popular, para una misma situación, enfocar y destacar el conflicto (seguro) por sobre el acuerdo (frágil e improbable).

nos conviene, sería todavía más conveniente que, de haber una condición objetiva en algún aspecto, hayamos acordado con el otro un cierto entendimiento que nos permita, a ambos, programar acciones futuras exitosas. A continuación, disponemos los diversos tipos de acción en un diagrama que los relaciona:



02. Tipos de acciones semióticas

La acción compleja de crear una obra de arte y decidir la composición de su enunciado y su enunciación participa de algunos de estos tipos de acción. El oportunismo declarado o flagrante por parte del autor (reproduciendo positivamente los estilemas exitosos), o cualquier exhibición manifiesta de interés (tanto en la textura como en la puesta en escena del texto) es una acción abiertamente estratégica. Salvo que, por su cinismo descarado, sea finalmente un tipo de engaño, a través del cual, dilapidando corrección moral se pretenda obtener jerarquía dentro de una comunidad (no se trataría de un verdadero interés [primario] en los beneficios materiales de hacer desvergonzadamente lo canónico sino de un desinterés [fingido o interés secundario] que lleva al artista a desperdiciar la oportunidad de hacer lo que es correcto dentro del sistema del arte). Luego, el oportunismo intencionado pero disimulado de optar por formas o contenidos artísticamente correctos (no sólo para el enunciado artístico sino también para su enunciación), vale decir, compatibles con el desinterés privado y el interés general, es un engaño consciente. Finalmente, la falsa promesa del arte es un engaño inconsciente. Al menos uno de los dos participantes se engaña a sí mismo al no darse cuenta de que está actuando en actitud orientada al éxito, manteniendo sólo una apariencia de acción desinteresada.

Para establecer una noción de entendimiento es necesario contar con una teoría analítica del significado que sea capaz de generalizar el concepto de validez más allá del plano de la validez

veritativa de las proposiciones, identificando condiciones de validez no ya sólo en el nivel semántico de los signos, sino también en el nivel pragmático del empleo y los efectos -al menos posibles- de las emisiones. Se trata de poder analizar lo que Austin (*op.cit.*) denominó fuerzas *ilocucionarias*. Aún sin haber sido desarrolladas para cada semiótica específica (artes, imágenes, vestimenta, diseño, etc.), las ideas fundamentales de la teoría austiniana resultan de gran valor para estudiar las dimensiones no-assertivas de cualquier signo, entre ellos, las obras del sistema del arte occidental moderno.

La dimensión ilocucionaria de un acto semiótico es el componente que especifica qué pretensión de validez plantea el actor con su emisión, cómo la plantea y en defensa de qué lo hace. La potencia ilocucionaria de una emisión tendería a motivar la aceptación por parte del interlocutor de la oferta que el acto semiótico entraña; por lo tanto, abriría la posibilidad de establecer un vínculo racionalmente motivado entre los participantes.

Como es bien conocido, el punto de partida de Austin puede plantearse en los siguientes términos: ciertas oraciones (gramaticalmente correctas), sin describir nada, no siendo ni verdaderas ni falsas, no constituyen -sin embargo- sinsentidos. Este es el caso de las expresiones denominadas realizativas que, proferidas en las circunstancias adecuadas son en sí mismas la realización de una acción distinta de la mera acción de producir el enunciado. Por ejemplo, proferir el enunciado '*prometo que cumpliré con tu deseo*' es, además de realizar una preferencia, contraer un compromiso. Luego, es menester decir que no existe una drástica distinción entre las expresiones realizativas y los demás signos asertivos que podríamos parangonar a las expresiones lingüísticas constatativas (que afirman o niegan algo de algo, que describen algo). En el lenguaje, y probablemente en todos los demás signos no verbales, *los constatativos están siempre, asociados a una virtual preferencia de verbos realizativos*. Por ejemplo, ahora mismo: '*afirmo que los constatativos están, siempre, asociados a la posible preferencia de verbos realizativos*'.

El acto ilocucionario es el que llevamos a cabo "al" significar algo y que es distinto de los actos de significar algo (acto locucionario) y de conseguir un estado del mundo por significar algo (acto perlocucionario). Una obra de arte, al significar un determinado contenido (de manera constatativa) se asocia a un realizativo: "*Os presento aquí una legítima obra de arte.*"⁸ En función de poder determinar qué tipo de acto ilocucionario se está llevando a cabo se debe especificar de qué manera

⁸ Aún cuando la obra de arte (desdiferenciado, desartizado, etc.) carezca de contenido, su puesta en escena (enunciación), como acción dramaturgica, si lo posee, por pretender (al menos en apariencia) no ser arte en un sentido tradicional o aceptable.

se está usando la expresión, en este último caso una afirmación o presentación asociada a una afirmación: *'Afirmo que esta es una legítima obra de arte.'*

El arte, según se ha dicho frecuentemente (e intentaremos aclararlo en 3., *cfr. infra.*) y al menos en parte, es comunicación no regulada (no codificada, inventada o producida por *ratio difficilis*) de un sujeto con otro, con artilugios no necesariamente establecidos de antemano en un sistema o suerte de sistema. De modo que, el arte nos significaría cosas nuevas sobre el trasfondo de las ya conocidas, abriéndonos el mundo a lo que es, en alguna medida, inesperado (imprevisto o altamente informativo en el sentido de la vieja teoría de la información). Las obras de arte funcionan sino como proposiciones, al menos, como textos que se enuncian para que alguien las comprenda. Entiéndase, como cualquier otro acto semiótico, se producen (1) para significar un contenido (locución), (2) para conseguir ciertos efectos en los destinatarios (perlocución) y (3) para hacer algo al enunciar o proponer tales obras (ilocución). Por lo general, proponer algo como obra de arte se liga a la aserción de su pertenencia al dominio de aplicabilidad de la categoría *obra de arte*; por lo tanto, dicha afirmación acompaña el propio artefacto para ser asentida o criticada por el interlocutor.

3. *Invención*

Umberto Eco, en su *Tratado de semiótica general*,⁹ formula una *clasificación de los modos de producción de signos*, dando un paso más allá de la vieja idea (peirciana) de establecer tipología de los signos. La clasificación que éstos ameritan no es tanto un asunto relativo al estatuto existencial de los signos en sí mismos (como entidades), sino a la manera en que es producida la *función semiótica* (el signo) como correlación entre un elemento significante con otro significado. Como corolario de tal clasificación, de diversas maneras de producir signos, Eco analiza poderosamente el concepto de “novedad” sobre una base hjelmsleviana, convirtiendo dicho análisis en una verdadera teoría de la *invención* semiótica. Como Lois Hjelmslev, Eco distingue en cada signo o sistema de signos un plano de la expresión de un plano del contenido, y en cada uno de ellos distingue las ocurrencias sígnicas concretamente articuladas (a las que llama *substancias*) de los modelos abstractos a los cuales corresponden las substancias (que son llamados *forma*, o *red*). Tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, la materia¹⁰ todavía no es signo, es un elemento amorfo (no segmentado) que precede a cada situación pertinente y a cada unidad de un sistema de signos cualquiera, que no es otra cosa que un sistema de oposiciones entre partes separadas.

⁹ ECO, Umberto: *A Theory of Semiotics*. Milano, Bompiani, 1975. Traducción castellana de C. Manzano, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1977.

¹⁰ Con la que pensamos (el contenido), y la que sirve de base física para emitir la señal (que hace perceptible la expresión).

A diferencia de lo que sucede en el lenguaje, existen sistemas de signos en los cuales la red de oposiciones no está estructurada como para expresar lo que se quiere expresar. En esta situación, interviene una nueva segmentación de la materia (de la expresión o del contenido) que crea o renueva los códigos, haciéndolos aptos para tal fin. El proceso denominado *invención* constituye un proceso de *creación o institución de códigos*, es decir, opera como un modo de producción de signos en los que una cosa (materia) es transformada por otra que no ha sido definida aún (porque las formas-redes no existen aún). La convención comienza a tomar forma en el mismo momento en que ambos términos se inventan como correlación entre expresión y contenido. Hemos de afirmar que, en el sistema de significación de la esteticidad auténtica imaginada por los teóricos críticos (de significación de la obra de arte auténtica), ésta es producida por *invención*.

La mencionada clasificación de modos de producción semiótica tiene en cuenta varios parámetros, de los cuales, conviene aquí retener uno: Cómo es la relación tipo-espécimen (*ratio facilis* o *difficilis*). Hablamos de la oposición entre los signos producidos por *ratio facilis*, cuyas emisiones reproducen modelos convencionalizados, y los producidos por *ratio difficilis*, motivados por la propia organización semántica de su contenido, careciendo de importancia el hecho de que exista una convención o siquiera si dichos signos han funcionado a partir de experiencias semióticas anteriores (aún son cosas y no signos).

Tenemos *ratio facilis* en los intercambios convencionales, institucionalizados o semi-institucionalizados. Esto se da cuando un espécimen expresivo (la ocurrencia de una superficie significativa concreta) concuerda con su tipo expresivo (o significante), tal como éste ha quedado institucionalizado o -al menos- estilizado por un sistema de la expresión o código (cultural). Puede decirse que encontramos *ratio facilis* en el arco que va desde los sistemas más claramente institucionalizados (como el lenguaje o la escritura) hasta aquellos cuya codificación cultural es más débil y menos prescriptiva, y cuya segmentación es menos clara o se halla en proceso de consolidación (como los sistemas del arte posaurático, la moda, la significación cultural de las imágenes, etc.).

Tenemos -por el contrario- *ratio difficilis*, cuando un espécimen expresivo concuerda -en su particularidad-¹¹ con un contenido, porque no existe aún tipo expresivo. Dicho de otra manera, existe *ratio difficilis* cuando la configuración de la expresión está *motivada* -de algún modo- por la

¹¹ Siempre novedosa e imprevista.

naturaleza del contenido, por un estado del mundo. Como sabemos, esta última idea constituye un problema de larga data en el territorio de los estudios semióticos o de la filosofía del lenguaje. Problema en cuyo centro debería situarse una teoría crítica de las artes. Ha de quedar claro que, si bien no estamos diciendo ingenuamente que existe motivación cuando el significante está motivado por el objeto del signo, tampoco negamos que pueda explicarse adecuadamente cómo algunos signos están conectados -indicialmente- con el *continuum* mundano (con el real y no sólo con la realidad como construcción cultural).

Es fácil identificar y leer como signos los casos de *ratio facilis*, en la que éstos se componen de una unidad expresiva preestablecida que corresponde a una unidad de contenido también ya segmentada. Ese es el caso tanto de las palabras como de numerosos gestos artísticos o para-artísticos muy estilizados, etcétera. Para producir -con éxito- un espécimen expresivo que signifique valor o presencia artística, hay que producir un objeto o una acción, o un contorno para ese objeto o acción, en un modo ya prescrito que proporciona un sub-género artístico más o menos aceptado, es decir, un sistema ya consolidado de la expresión. La *ratio facilis* regula las reproducciones en que el tipo establece cuáles son los rasgos pertinentes que hay que reproducir. Pero esto no quiere decir que sólo las unidades mínimas respondan a la *ratio facilis*. Una gran variedad de textos -de todos los niveles de complejidad- son reproducibles de ese modo, como ocurre durante las ceremonias litúrgicas de la producción y el consumo artístico en nuestra sociedad tardomoderna, oficios que - por una parte- liberan galaxias de contenido vastas e imprecisas, pero -por la otra- prescriben con rigurosidad exagerada cada uno de sus movimientos rituales. Una *ratio facilis* puede serlo aun en el caso de que el tipo sea bastante tosco e impreciso (y aparentemente libre), con tal de que se hayan cristalizado socialmente los requisitos que impone.

Por el contrario, la identificación y comprensión de casos de *ratio difficilis* es diferente: entre otras cosas, porque depende de situaciones culturales en las que todavía no se ha elaborado un sistema del contenido verdaderamente diferenciado en virtud del cual, a sus unidades segmentadas puedan corresponder otras unidades de un sistema de la expresión igualmente segmentado. En tales situaciones, la expresión debe producirse o comprenderse de acuerdo con la *ratio difficilis*, y con frecuencia no se la puede reproducir porque, aunque el contenido vaya expresado de algún modo, sus intérpretes ven dificultado su análisis y también su registro. Esto es lo que sucede cuando Theodor W. Adorno entiende que la *autenticidad* de la obra de arte se basa en el hecho de que ésta no sea producto de una *copia positiva* (de la reproducción de un modelo consagrado). Así que la *ratio difficilis* regula operaciones de institución o *invención* de códigos.

La *invención* es un modo de producción en la que se toma un nuevo *continuum* material todavía no segmentado y se sugiere una nueva manera de darle forma para transformar o significar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido. La *invención* representa el caso más ejemplar de *ratio difficilis*, puesto que no existiendo precedentes sobre el modo de poner en conexión expresión y contenido, hay que instituir de algún modo la correlación y volverla aceptable.

En casos de la *ratio facilis* el paso de tipo a espécimen no presenta graves problemas: se trata sólo de reproducir positivamente propiedades del tipo en el material que éste prescribe. Pero con la *ratio difficilis* surgen dificultades: el tipo es una unidad de contenido y sus propiedades son marcas semánticas y, en principio, no están relacionadas con *continuum* material alguno. El problema por resolver, surge cuando hay que determinar cómo transformar en un *continuum* expresivo las propiedades de algo que, a causa de su idiosincrasia cultural o de su complejidad estructural, no es conocido todavía culturalmente. Insistimos, esto pasa en el arte que los filósofos críticos calificaron de auténtico.

Se trata de definir un modo de producción en que algo es transformado por alguna otra cosa que todavía no está definida. Estamos frente al caso de una convención significativa establecida en el momento mismo en que ambos fúntivos son *inventados* (de allí en nombre de *invención*). A veces el destinatario se niega a colaborar y la convención no se establece (esto es frecuente en el caso del arte, sobre todo, del arte vanguardista radical). En ese caso, el emisor interesado (en los beneficios del texto) suele ayudar al destinatario, y el texto (la obra de arte) no puede ser total y desinteresadamente enigmática, sino que ofrece otras claves: estilizaciones y unidades combinatorias ya codificadas. La convención se establece a posteriori en virtud de la acción combinada de esos elementos y en un juego recíproco de ajustes. En los casos más radicales estamos ante una súbita institución del código, una propuesta de una nueva convención (que no existía hasta ese momento).

Una función semiótica surge del trabajo de exploración y de intento de institución de código, y, al establecerse, genera hábitos, sistemas de expectativas o manierismos. Algunas unidades expresivas visuales se fijan, con lo que se vuelven disponibles para combinaciones posteriores. Aparecen así las estilizaciones.

Nunca existirían casos de invención radical pura, dado que, para que la convención pueda nacer, es necesario que la invención de lo todavía no dicho vaya envuelta de lo ya dicho. La semiosis no surge nunca *ex novo*. Las obras de arte más innovadoras (como las anti-obras de vanguardia)

obtuvieron finalmente su reconocimiento como obras de arte porque algunos de sus componentes fueron estilizaciones o reproducción de unidades convencionales. Tal vez la obra de arte auténtica, a secas, no exista o, si existió no fue reconocida como tal (como sucedió con *Tucumán Arde*, durante 30 años).

Así, para el *crítico de su ideología*, el arte es un signo inintencional (indicial [producto de *invención*]) de la miseria real. Es felicidad ilusoria y transitoria, en función de ser expresión o invención de un estado de cosas que requiere de ilusiones, este es su contenido de verdad. Así, toda obra es también una oferta de diálogo, de entendimiento, de comprensión de su elemento expresivo y de las razones de su apariencia estética. Las auténticas obras actúan sorprendiendo y subvirtiendo el sentido del filósofo que las critica. La obra libera parte de sus contenidos y de su verdad cediendo ante los poderes de su crítica (de la crítica de su dimensión ilocucionaria). En este sentido puede decirse que toda obra auténtica es una invención o un trozo de realidad (expresiva) que formula una pretensión de lograr reconocimiento sobre la base del entendimiento.

Bibliografía

ECO, Umberto: *A Theory of Semiotics*. Milano, Bompiani, 1975. Traducción castellana de C.

Manzano, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1977.

FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966

VILAR, Gerard: *Las razones del arte*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2005.