

La producción de sentido. Material para estudiantes de Artes

Mercedes Niklison

“La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.”

J. L. Borges. *El idioma analítico de John Wilkins*

*La conciencia del hombre se despierta
envuelta en la conciencia del otro.*

M. M. Bachtin. *Estética de la creación verbal*

*Lo más significativo del lenguaje
es que en la palabra del otro hemos sido hablados por él,
su palabra nos ha ex-puesto, ha traído a la presencia lo que
fuimos, lo que somos y hasta lo que queremos ser.*

En este trabajo vamos a tratar con el *sentido*. Esta expresión, *sentido*, se nos aparece en la pregunta *¿qué sentido tiene?* ante una situación que nos desborda; incluso de forma más radical y existencial se nos aparece en la pregunta *¿qué tiene sentido? ¿hay algo que tenga sentido?* Estas preguntas nos ponen en una perspectiva existencial un poco diferente de aquella en la que queremos ubicarnos en este trabajo, las cuestiones que rondaremos tienen que ver con la pregunta *¿cómo es posible el sentido?* O *¿qué supone que unas expresiones plásticas signifiquen algo?*

Trataremos de ir desentrañando aquellos supuestos más generales que hacen posible que las expresiones artísticas comuniquen, signifiquen algo a alguien.

La primera afirmación que hacemos es que podemos pronunciar palabras porque estamos sumergidos en el lenguaje, el lenguaje nos viene dado, nos antecede. Un lenguaje es un sistema de signos que nos permite producir signos con nuevos sentidos a partir de los signos y los significados que nos vienen dados por la cultura, de modo que la raíz de la **semiótica** arraiga en la cultura, en lo social y no en lo individual.

Nos referimos a la semiótica porque ella es la que intenta definir las condiciones generales para todo **sistema de signos**. Los sistemas de signos son los que permiten que haya comunicación. La semiótica considera todos los fenómenos culturales como fenómenos de comunicación y como procesos de **significación**. El arte es un fenómeno de comunicación y de significación. Siguiendo a Omar Calabrese [1985] podemos afirmar que *una teoría del arte sobre una base comunicacional* trata de explicitar cómo están contruidos los objetos artísticos para crear un sentido, para manifestar efectos estéticos y para ser portadores de valores del gusto; trata de explicitar cómo el objeto artístico puede contener rasgos que permitan su interpretación; cómo se puede tratar el material lingüístico/plástico para renovar los códigos existentes y producir innovaciones.

De manera muy general podemos decir que un signo establece la relación entre una **expresión** (por ejemplo, una palabra, una imagen visual) y un **contenido** (significado) por medio de un código. De allí que la definición más general del signo sea: *algo que está en lugar de otro*, o como dice Peirce: *algo que está para alguien en lugar de alguna otra cosa bajo algún aspecto*. El artista trata algún tipo de materia -pintura, metal, piedra, luz- realiza formas, esas formas son *expresiones significantes* que comunica sentidos –contenido- a quien las percibe.

Detengámonos a pensar qué es el **contenido**: ¿de qué hablamos cuando hablamos? U. Eco [1985] plantea que tenemos la inclinación a suponer que las expresiones, las palabras que empleamos al hablar se refieren a las cosas del mundo, sin embargo, las palabras no significan cosas o estados del mundo. A lo sumo, son utilizadas para comunicarse con alguien acerca de los estados del mundo; el autor nos da un ejemplo: si se dice que los cuervos son negros y los unicornios blancos, se están expresando indudablemente unas afirmaciones acerca de estados del mundo (en el primer caso del mundo de la experiencia, en el segundo un mundo posible del cual los unicornios son habitantes y el hecho de que

sean blancos es parte del estado de las cosas de ese mundo). Sin embargo, un término como cuervo o como unicornio no se refiere necesariamente a una cosa: se refiere más bien a una unidad cultural, a un aspecto de nuestra organización del mundo.

Tratemos de comprender mejor esta cuestión, para ello tenemos que ir al **origen de un sistema de significación**, seguiremos el razonamiento de M. Sánchez Proaño [2005]. Imaginemos una situación concreta en un determinado entorno: nuestros sentidos nos hacen percibir sonidos, texturas, colores, temperaturas, olores. A partir de esa maraña confusa de estímulos sensibles que nos vienen del mundo, vamos advirtiendo diferencias y similitudes y ello nos permite ir ordenando nuestra experiencia. Pero, de hecho, no clasificamos todo lo que nos llega del mundo sino que vamos seleccionando: tomamos y desechamos. Este **proceso de selección** y de discriminación sería imposible sin un criterio previo.

Surge la siguiente pregunta: ¿cuál es nuestro **criterio de selección**, o ¿sobre qué base seleccionamos? El criterio es el interés: siempre que nos vinculamos con el mundo establecemos una clasificación básica que separa lo que nos interesa de lo que no nos interesa. Y en cada situación concreta serán nuestros **propósitos y objetivos prácticos** los que definan nuestros intereses. Entonces, **son los intereses prácticos los que harán relevantes o pertinentes ciertos aspectos del mundo**. Elegimos sólo lo que nos concierne o pertenece de alguna manera y por alguna razón, lo demás pasará desapercibido.

Vamos al ejemplo que nos ofrece el profesor Sánchez Proaño: los cartoneros, que salen cada noche a hurgar y dar un nuevo sentido a lo que otros descartaron porque dejó de tener utilidad para ellos y pasó a integrar el caos de la basura. La tarea que emprenden los cartoneros es, ante todo, la de establecer un contacto sensible con los desechos; luego discriminan entre lo que les interesa y lo que no. Una vez hecho esto, clasifican lo obtenido en esta primera selección en categorías tales como “lo que es útil para uso personal” y “lo que compra el acopiador”; a su vez, este último grupo se subdivide en: metales, vidrios, plásticos, cartones y papeles. Como esta última categoría es la más demandada, se aplican subtipos tales como papel no clorado, cartones, papel reciclado, categorías éstas impuestas por el acopiador de acuerdo a los precios, calidades y propósitos prácticos del reciclado industrial. Cartoneros, acopiadores e industriales imponen un sistema de tipos que se distinguen por una denominación específica; así “papel blanco” es una expresión que, como contenido implica una calidad de objeto, un precio preferencial, un uso como materia prima industrial. Se ha creado un sistema de significación en el que una inmensa gama de desechos orgánicos no es tomada en la más mínima consideración porque no figura ni en los objetivos ni en las prácticas de los actores del circuito cartonero-reciclado. Si se hubiera tratado de un movimiento de horticultores orgánicos, el criterio de pertinencia habría sido muy diferente, lo mismo que los tipos en los que habría clasificado la basura elegida y las denominaciones utilizadas.

El contenido de un signo es un significado codificado que en un determinado contexto cultural se atribuye a una expresión o significante. Los procesos de codificación son comportamientos sociales.

Vemos entonces que **el contenido o significado de una expresión depende de las categorías con las cuales organizamos culturalmente nuestro mundo**. Pero como expresa U. Eco [1985] “mundo” no significa necesariamente mundo físico. Pensemos en la geometría tradicional: el mundo de la geometría no es un mundo físico, sino un universo posible organizado en puntos, líneas, planos, ángulos, etc. Es un universo en el que no hay ni cuervos ni unicornios, ni metales, ni cartones, sino sólo unidades como “ semejanza”, “oblicuo”, “mayor/menor” y ninguna como amor o justicia. En el universo geométrico se pueden hacer afirmaciones verdaderas (que la suma de los ángulos internos de un triángulo es igual a 180 grados) o falsas (que dos líneas paralelas pueden encontrarse en un punto dado de dicho universo), pero las unidades “triángulo” o “línea” no son, en sí mismas, ni verdaderas ni falsas; son simplemente elementos pertinentes o relevantes del universo geométrico. Así, **un sistema de significación permite aislar y nombrar lo que es relevante desde un determinado punto de vista**.

En el ejemplo de los cartoneros pudimos ver que **el significado/contenido de un término, de una expresión, está determinado por los usos prácticos, por las prácticas sociales**. En otras palabras, los procesos histórico-culturales definen, hacen, los significados. Entendemos el significado de una expresión si sabemos qué hacer con ese significado, si conocemos las reglas de su uso, si sabemos cómo usarlo, si entendemos cuales son las consecuencias prácticas que implica usarlo. Tomemos un ejemplo: a la multiplicidad de las imágenes visuales nuestra cultura la agrupa en categorías que se distinguen mediante diferentes expresiones, por ejemplo “imagen publicitaria” e “imagen artística”, éstas tienen

significados diferentes porque nuestra cultura señala usos diferentes para una y otra: el arte, -la categoría *obra de arte*- se ha ido constituyendo en la cultura occidental a partir de *prácticas sociales* relacionadas al museo, la galería, al culto hacia la figura del artista, a un mercado específico y restringido, a un sistema de premios, concursos, exhibiciones locales e internacionales, a publicaciones especializadas, etc., etc. Prácticas que han cargado a la categoría “obra de arte” de sentidos ligados a excelencia, alto prestigio, valor económico-cultural: el arte es algo importante. De allí que ante las producciones artísticas asumimos una actitud de reverencia y respeto que es diferente de la actitud ante la publicidad. Porque las prácticas, los usos que han constituido el sentido de la expresión “imagen publicitaria” son diferentes. También hay categorizaciones al interior de la expresión “obra de arte”, por ejemplo “escultura” o “instalación” que nos llevan a diferentes comportamientos. Si en una muestra nos encontráramos con una expresión artística que no encaja en ninguna de nuestras categorías, y no sabemos si es una instalación, una performance, o qué es, el desconocimiento se manifiesta en el desconcierto: no sabemos qué actitud asumir, si debemos sólo contemplarla o interactuar con ella, etc.

Claro está que incluso ante una producción conocida, podemos asumir una actitud contestataria, podemos intentar un uso diferente, una interpretación no habitual. Esto nos lleva a una cuestión que es central en la teoría de los signos: **toda expresión tiene diversos contenidos o significados**, es decir que ningún signo tiene un sentido único; de modo que de cualquier signo pueden hacerse diversas interpretaciones, lecturas, usos.

Esto se relaciona con lo que dijimos antes: que el lenguaje no refleja la realidad, sino que **el lenguaje propone un modelo, un bosquejo o esquema de realidad** porque es una construcción social. Con esto estamos afirmando que **no hay un nombre correcto de las cosas**. En toda sociedad los procesos culturales implican relaciones conflictivas entre diferentes visiones de la realidad que pugnan por tener mayor legitimidad, por tener un más amplio consenso, por imponer determinados significados. El lenguaje no es neutro, no es objetivo, sino que es siempre ideológico: implica una determinada visión de realidad, promueve determinadas prácticas a partir de determinados intereses. Por ejemplo, el circuito comercial del arte se empeña en definir la categoría “Arte”, a partir del producto -la obra de arte-, al que atribuye como definitorias la originalidad, el carácter único, exclusivo e irrepetible, obra de arte que proviene de un individuo dotado de condiciones extraordinarias -el artista genial-. Esta visión del arte y del artista responde a los intereses de ciertas galerías, coleccionistas, casas subastadoras, etc. Es un modelo del arte en pugna y conflicto con aquellas otras visiones que definen arte a partir del proceso, la acción colectiva o la incidencia en la vida cotidiana, concepciones que responden a intereses de democratización del arte y de transformación de la realidad. Ambas visiones en conflicto buscan legitimación y consenso mediante prácticas específicas y propias: cierto discurso teórico crítico, ciertos circuitos de exposición, ciertas publicaciones, etc.

Es por todo lo anterior que el significado que se da a una expresión no es neutro: **se basa en convenciones sociales, en hábitos, en intereses**. Hay siempre un conflicto para determinar quién tiene el derecho a la afirmación de significados, el derecho a la producción de signos. Quizás sea relevante reflexionar en las posibilidades que tiene el arte para explicitar las visiones y sentidos de los diferentes grupos humanos, sobre todo de aquellos más relegados; reflexionar en las posibilidades que tiene el arte de hacer escuchar las voces inusuales, de mostrar miradas desacostumbradas, de innovar y enriquecer significados.

Acabamos de decir que los signos se basan en convenciones y en hábitos sociales. Ocurre que estos hábitos pueden tener tal consenso que determinados significados aparezcan como naturales, no como contruados. Esta **naturalización** implica que usamos las expresiones del lenguaje aceptando determinados significados sin cuestionarlos.

Un ejemplo de naturalización, en el ámbito del lenguaje visual, lo encontramos en el sistema de la perspectiva matemática: se trata de un modo de representar el mundo que se fue construyendo desde fines de la Edad Media y se termina de conformar en el las obras del Renacimiento, este sistema de representación alcanzó tal legitimidad y se impuso de tal modo, que fue considerado como natural, esto es, se dio por supuesto que la realidad es como la representa la perspectiva y, paralelamente, que la perspectiva reproduce el modo natural de ver, y esto a pesar de ser un sistema construido sobre reglas y convenciones matemáticas muy rígidas.

Pero dijimos antes que todo signo es polisémico, con esto afirmamos que, aunque determinados significados buscan imponerse, legitimarse, naturalizarse, sin embargo **todo signo implica la posibilidad de usos alternativos**, en principio **siempre es posible desnaturalizar la significación**. La posibilidad de esta desnaturalización, o en otros términos la posibilidad de deconstrucción o de desalienación, radica en lograr hacer explícitos los intereses prácticos implícitos en ese contenido o significado, consiste en explicitar los supuestos implícitos en los **hábitos** y **consensos** sociales de legitimación que han sido impuestos por la historia del arte, por la crítica, etc.

Finalmente, vamos a presentar dos situaciones aparentemente contradictorias –paradójicas- que se plantean en la producción artística, situaciones sobre las que trata Umberto Eco [1962]¹, vamos a seguir en línea general su planteo.

PARADOJA: sumisión vs creación

En el lenguaje en general, y por ello también en el arte se da la siguiente situación: **para poder expresar algo personal**, aún el pensamiento más íntimo, **necesitamos utilizar el lenguaje que es social**. No hay creatividad personal sino a partir de estar inmersos, en alguna medida, en el lenguaje colectivo. Y paradójicamente los artistas que llegan a ser más creativos, innovadores y personales son aquellos que dominan más acabadamente el lenguaje (su repertorio léxico, sus códigos, convenciones y reglas, su estructura, las diversas soluciones que se fueron dando a lo largo de la historia). **La innovación sólo es posible a partir de una cierta sumisión consciente en el lenguaje**. La ruptura de un lenguaje artístico requiere del dominio a fondo de ese sistema para descubrir sus posibilidades. Toda enunciación es siempre, simultáneamente, una citación: ninguna palabra -ninguna obra- es totalmente original, siempre contiene “citas” -referencias- a otras obras, a palabras dichas por otros (aún cuando las esté refutando). Y en ese proceso, el sujeto también se constituye a partir de las palabras de otros, de textos, de signos, anteriores a él.

PARADOJA: innovación vs comunicación

Otra situación paradójica es la siguiente: parecería que el artista que utiliza un lenguaje conocido tiene más posibilidades de comunicarse con el espectador que un artista innovador. Sin embargo **hay comunicación de sentido en la medida en que una obra se desvía de las expectativas del receptor, en la medida en que le produce algún desconcierto, o extrañeza**. Si el espectador tiene su sensibilidad acomodada a las formas empleadas por el artista, la relación entre expresión y contenido se automatiza, entonces estas formas no tienen eficacia para comunicar un sentido, la sensibilidad se ha adormecido, se ha anestesiado, se ha acostumbrado a esas formas: le produce goce sensible pero no le comunica sentido, se deleita pero no recibe contenido.

Así paradójicamente, aunque se considera que el artista innovador no mantiene una relación de comunicación con la comunidad en la que vive y se considera que el arte tradicional sí mantiene esta comunicación con su comunidad, de hecho lo que sucede es lo contrario: sin cierta innovación no hay comunicación.

Un comentario final: *la ironía*

En una nota a pie de página del ensayo de Eco al que nos referimos anteriormente, el autor hace un comentario sobre la *vanguardia artística*. Si bien es cierto que hablar hoy de “vanguardia” es difícil de sostener teóricamente, sin embargo lo que Eco propone allí puede seguir siendo fecundo. Es planteo es el siguiente: muchas veces cuando un artista crea, inventa, una nueva posibilidad formal que implica una profunda transformación de la sensibilidad y de la visión del mundo, inmediatamente hay una legión de imitadores que utilizan esa forma pero vaciada de contenido, con lo cual lo que hacen es negarle toda capacidad real de transformación. Pero habría otra posibilidad que es actuar desde el interior mismo del sistema que se quiere rechazar: se trata de usar irónicamente el lenguaje de ese sistema, de este modo la ironía y la parodia operan clandestinamente, desde dentro del sistema mismo,

¹ **ECO, Umberto [1962]** “De la manera de formar como compromiso con la realidad”. En *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1993 pp 277-334, aquí el autor italiano plantea a comienzos de la década de 1960 cuestiones que siguen siendo centrales en la reflexión artística contemporánea.

para promover actos de conciencia que pongan en crisis al sistema y producir verdaderos cambios, nuevas visiones, nuevas posibilidades de la sensibilidad

BIBLIOGRAFÍA

CALABRESE, Omar

- [1985] *El lenguaje del arte*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 1987. [ed orig: *Il linguaggio dell'arte*. Milán: Bompiani]
- [1993] *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra [col. Signo e Imagen]

ECO, Umberto

- [1962] “De la manera de formar como compromiso con la realidad”. En *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1993 pp 277-334 [ed. original: *Opera aperta*, Milano: Bompiani]
- [1975], *Tratado de Semiótica general*. Barcelona: Lumen 1981 (ed. original: *Trattato di semiotica generale*. Milán: Bompiani.
- [1985]. “Cómo la cultura condiciona los colores que vemos” [“How Culture Conditions the Colours We See”, en **BLONSKY, Marshall (ed)**. *On signs*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1985.] Trad.: Marcelo Giménez.

MANCUSO, Hugo

- [2005] *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- [2006a]. “Significado, indecibilidad y redundancia de la dialogicidad de la cultura. Paradojas y límites pragmáticos de la comprensión y de la ética de la lectura”. AdVersuS [en línea]: Año III,- Nº 5, abril 2006. http://www.adversus.org/indice/nro5/articulos/articulo_mancuso.htm
- [2006b] “El espesor social del lenguaje en las Philosophische Untersuchungen” AdVersuS [en línea]: Año III,- Nº 6-7, agosto-diciembre 2006

ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo (sel., trad., notas)

- [2003]. “Categorizar”, en **ROMERO, Alicia (dir.)**. *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2005. www.deartesy pasiones.com.ar

SÁNCHEZ PROAÑO, Mario.

- [2005] *Cartoneros semiólogos: génesis de un sistema de significación*. Material de trabajo Escuela de Artes Visuales *Regina Pacis*, San Isidro 2005, mimeo.