

La paradoja del arte. Un acto histórico constructor y destructor de sentido

Ornella Salustro

FFyL - UBA

orne.salu@gmail.com

Introducción

La obra de arte, a lo largo de los años, ha sido elemento de análisis desde diversas aristas, entre las que se destacan su producción, su recepción, si posee belleza o fealdad, y la pregunta por si posee una función social, pertenece a la esfera de lo contemplativo, o si en el arte se da la confluencia de ambas posibilidades. Estas funciones o modos de abordaje del arte nos sirven para pensar su vínculo con el relato histórico. ¿En qué medida contribuye a él? ¿Hasta qué punto es un mero soporte? ¿Existe la posibilidad de que la representación artística funcione como un modelo de representación histórica aún más apropiado que la formulación narrativa más tradicional habitualmente empleada por los historiadores?

La propuesta de trabajo aquí presentada se articula en varios senderos que se entrecruzan. Por un lado, nos abocaremos a analizar al arte como actor social, en vistas de pensar su interacción con diferentes sistemas, tales como la dimensión social y política de la sociedad contemporánea. Exploraremos de qué modo el arte funciona como construcción de sentido a la vez que hace estallar los espacios que habita. Para ello, analizaremos *Una poética del postmodernismo* (2014), de la autora, crítica y teórica literaria Linda Hutcheon. Ella enmarca la discusión por la generación de sentido dentro del postmodernismo, y sostiene que éste, respecto del modernismo, no pretende criticar ni inhabilitar sus planteos, sino plantear “una reevaluación de y un diálogo con el pasado, a la luz del presente.” (Hutcheon, 2014: 65). La incorporación de la propuesta teórica de Hutcheon en este trabajo responde a que la autora sostiene que la arquitectura es un tipo de arte en el que se ve reflejado el hecho de que para transmitir lo que se propone, es necesario que establezca cruces con las esferas sociales, políticas, ideológicas e intertextuales, entre otras.

Sin embargo, creemos que resulta necesario anclar el planteo de Hutcheon en un marco más general. Para ello, utilizaremos *El giro cultural* (1999) de Fredric Jameson. De esta compilación de escritos sobre el postmodernismo, que van desde 1983 hasta 1998, seleccionaremos aquellos que se vinculan con dicho movimiento, el capitalismo, la sociedad de consumo y, particularmente, el arte y la arquitectura. Estos son “El postmodernismo y la sociedad de consumo” (1988), “Teorías sobre lo postmoderno” (1989) y “Marxismo y postmodernismo” (1989). A partir de allí, buscaremos contraponer las ideas de Hutcheon sobre el postmodernismo y la arquitectura, con las de Jameson, buscando establecer relaciones de contraste y complementariedad entre ambos.

Por otro lado, nos proponemos pensar la obra de arte no sólo desde su perspectiva arrojada ya en el mundo, un tipo de aproximación en la que se insertaría la corriente recién mencionada, sino también reflexionar sobre el artista y el proceso productivo de la obra de arte, considerando que forma parte de un espacio de significado en el que la obra de arte cobra sentido, pero que a su vez interactúa con otros elementos de su entorno, entre los que podemos considerar otras obras, ideologías, valores éticos y morales, textos, y sujetos que interpretan estas obras, ideas, valores y textos. Esta cuestión la analizaremos a partir del texto *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (1996) de Iuri Lotman. Esta relación, en línea con los autores que trabajaremos, resulta muy compleja dado que no es una simple influencia de un sistema sobre el otro, sino que se construyen e interafectan mutuamente. Ya desde el momento originario, la obra se encuentra influida y condicionada por su contexto, y a su vez influye y reverbera como condición en él. Todos estos elementos son parte de los estudios del área de la estética, y este abordaje se propone pensar la cuestión combinando esta área con la semiótica.

Además realizaremos una consideración teniendo en cuenta las elaboraciones de Hans Kellner en el capítulo "The discontinuity of historical consciousness" en *Language and historical representation* (1989), y pensaremos qué sucede con los elementos del conocimiento histórico ausentes en la instancia material de realización como acto comunicativo o signico, y, en función de ello, qué ocurre con los del arte. Si, tal como sostenemos como tesis en este trabajo, uno de los procesos de generación de sentido del conocimiento tiene lugar en el intercambio entre el arte y la historia, la filosofía de la historia y del arte deben pensar cómo se produce el significado sobre los hiatos en el conocimiento histórico y artístico.

Postmodernismo, capitalismo y arte

Fredric Jameson es un filósofo, crítico literario y teórico político de impronta marxista, que se dedica a analizar el postmodernismo en su vínculo con el marxismo. En su análisis, sostiene que existen muchas manifestaciones del postmodernismo, entre las que se encuentran la reacción contra la poesía y los edificios monumentales de la arquitectura moderna, así como los edificios pop (a raíz de esta última disputa retomaremos la postura de Hutcheon); Andy Warhol y el fotorrealismo; el cine de vanguardia de Godard, así como las películas comerciales o de ficción; las novelas norteamericanas de Burroughs, y también textos de autores franceses como Lyotard, Baudrillard o Foucault. A partir de estos ejemplos, el autor sostiene que el postmodernismo surgió como una reacción específica a las

formas que establecía el modernismo, y que desde sus principios teóricos y expresiones materiales, había conquistado las universidades, los museos y las calles, en una necesidad de sobreescibir las propuestas de un *establishment* que ya emanaba muerte, asfixia, y un carácter rancio aferrado a un canon que era deseable renovar. Además, los límites y separaciones en el postmodernismo fueron eliminados, principalmente entre la “cultura superior” y la cultura popular o de masas (Jameson, 1999: 15-16). Sin embargo, Jameson considera que el concepto de postmodernismo no es únicamente relativo a un modo de describir un estilo determinado, sino que también responde a una forma de periodizar y remarcar los nuevos rasgos sociales, políticos y económicos de la cultura. Esto se corresponde con lo que muchos denominan nueva sociedad de consumo o capitalismo multinacional.

El postmodernismo posee un rasgo central, sostiene, que es el pastiche, mediante el cual se imitan otros estilos de un modo torpe. Sin embargo, este se diferencia de la parodia, aunque a menudo son confundidos:

(...) el efecto general de la parodia -ya sea con simpatía o malicia- es poner en ridículo la naturaleza privada de esos manierismos estilísticos y su exceso y excentricidad con respecto a la forma en que la gente habla o escribe normalmente. Así, pues, detrás de cualquier parodia está en cierto modo la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual es posible burlarse de los estilos de los grandes modernistas. (...) Cuando aparece el pastiche, la parodia se vuelve imposible. Aquel, como esta, es la imitación de un estilo peculiar o único, el uso de una máscara estilística, discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, la risa, esa sensación aún latente de que existe algo *normal* comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico. El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor, (...) la práctica moderna de una especie de ironía vacía (...). (Jameson, 1999: 19-20).

Puntualmente, respecto de la arquitectura en el postmodernismo, Jameson sostiene que el hiperespacio postmoderno, es decir, los grandes espacios ocupados por las ciudades y edificios inmensos, trascienden la capacidad del cuerpo humano para situarse, poder percibir su entorno y ubicarse a sí mismos en relación a lo que los rodea espacialmente. Esto viene aparejado de la imposibilidad que posee el propio sujeto de trazar un mapa de la red comunicacional global, multinacional y descentrada en las que el sujeto postmoderno que habita un mundo capitalista está atrapado. En este planteo podemos percibir el cuño marxiano del autor: la alienación es lo que imposibilita al sujeto trazar cruces entre sí mismo y los espacios y contextos que habita, en quien priman los sentimientos de sentirse ajeno, y la extrañeza respecto de sí mismo, sus producciones, su entorno y los otros.

Hutcheon, por su parte, en *Una poética del postmodernismo*, no se explaya sobre la arquitectura como una de las tantas formas en las que se manifiesta el postmodernismo, sino como el espacio en el que tiene lugar la característica central de esta corriente, la cual, coincide con Jameson, es la parodia. El carácter paródico del postmodernismo se encuentra en la noción de frontera del arte, presente, por ende, en la arquitectura. En esta frontera se da la producción de sentido, es decir, en el contacto e intercambio de la arquitectura con otras disciplinas, sujetos, espacios, ideologías, espacios geográficos en los que se sitúa, textos, contextos políticos, económicos, etc. Allí es que el arte cobra sentido y, con ella, sus construcciones. Dice Hutcheon: “el arte postmoderno ofrece un nuevo modelo para trazar la frontera entre el arte y el mundo, es un modelo que trabaja desde una posición que está dentro de ambos pero sin estar completamente dentro de ninguno, implicado en lo que quiere descubrir a la vez que lo critica” (Hutcheon, 2014: 70). Allí reside la parodia: en criticar y destruir lo que construye y analiza, en operar desde el interior de los sistemas e implosionarlos para producir nuevas ideas.

La parodia ya no es, para Hutcheon, un modo de señalar burlescamente las deficiencias de los modelos anteriores (en este caso, del modernismo) como sostiene Jameson, sino que se trata de una postura crítica pero a su vez constructiva de producción de sentido y, por ende, de conocimiento. Sin embargo, si hay algo que hizo muy bien Jameson, como mencionamos unas líneas más arriba, fue señalar que estos modos de producción de conocimiento responden al sistema capitalista. Las fronteras del arte, y la interacción de él con otros sectores de la semiosfera, a raíz de la cual se desarrollan diferentes nociones, ideas, puntos de vista e interpretaciones, requiere de un marco político y económico, que en este caso es ocupado por el capitalismo. No podemos desconocer este marco general, si pretendemos llevar a cabo un análisis semiótico integral, holista y situado en función de los autores que aquí retomamos.

La obra de arte como actor social: la permeabilidad de la noción de frontera en Lotman y Hutcheon.

Con la reposición de la intervención de Hutcheon en *Una poética del postmodernismo* (2014), hemos recuperado el aspecto paródico de la noción de frontera, frente a los intentos de delimitar el arte y el mundo. Entonces, el postmodernismo, y en particular el discurso del arte arquitectónico, funcionan de un modo en el que se critican y se construyen a la vez que se destruyen los aspectos políticos y sociales de la cultura, desde un lugar ex-céntrico. Además, la parodia formalista del arte postmodernista utiliza su memoria histórica

y estética para dirigirse al discurso social y político desde su interior, lo cual constituye una relación dialéctica entre identificación y distancia entre el artista y la audiencia, entre el sistema artístico y el sistema político-social, para crear un vínculo hermenéutico de creación de sentido participativo. (Hutcheon, 2014: 90).

Es entonces a partir de Lotman, a través de *La semiosfera* (1996) y *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (1993), que podemos analizar el concepto de semiosfera, el cual posee su base en la noción de frontera respecto de lo que pertenece al interior de un sistema semiótico, y lo que reside en el exterior del mismo. Sin embargo, lo más relevante no son las nociones de interioridad ni exterioridad, sino lo que sucede en el límite entre ambos, y la capacidad permeable de la misma. Cada sistema semiótico incorpora elementos externos y los internaliza, transformándolos en algo provechoso para sí mismo, expulsando determinados elementos hacia el exterior.

A partir de este marco teórico podemos analizar entonces el intercambio entre el arte y la dimensión histórico-social, así como las transformaciones que ambos sistemas se generan mutuamente. También, otro de nuestros objetivos es reflexionar críticamente en torno a la relación entre las diferentes esferas artísticas entre sí: no es el caso de que cada una interactúa únicamente con la audiencia y la sociedad, sino que la literatura, la música, la pintura, la arquitectura, etc. se vinculan mutuamente y se establecen relaciones entre ellas.

Iuri Lotman fue un semiólogo y lingüista ruso. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, desarrolló la noción de *semiosfera*, la cual, como ya hemos mencionado, resulta relevante para el presente análisis. A partir de ella, Lotman discute con las dos principales tradiciones de la semiótica. La primera se encuentra representada por Pierce y Morris, quienes concebían al signo como un elemento primario de todo sistema semiótico. De este modo, la base es el signo aislado, tomado como un átomo, y cualquier tipo de análisis o producción de significado es evaluada en función de él, y los fenómenos semióticos son considerados como secuencias de esos signos. Mientras tanto, la segunda tradición está alineada con Saussure y la escuela de Praga, basándose en la antinomia entre la lengua y el texto. El acto semiótico ya no es un signo aislado, sino que el intercambio de mensajes entre un destinador y un destinatario es un acto comunicacional, también aislado. Es por esto que los actos individuales en los que se dan intercambios signícos fueron considerados como modelos de la lengua natural, y estos, a su vez, como modelos semióticos universales. Esto derivó en la interpretación de la semiótica como una extensión de los métodos lingüísticos a objetos que no estaban incluidos en la lingüística tradicional (Lotman 1996, 10).

Lotman, con la noción de semiosfera, busca desprenderse de las dos derivas de la semiótica tradicionales, para concebir un proceso de producción de significado que contem-

ple un espectro más amplio de elementos que conforman ese sentido. El autor sostiene que

[e]l camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cuestiones de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas [de signos] precisos y funcionalmente unívocos que funcionen realmente. La separación de estos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomados por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. (Lotman 1996, 11).

La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual no es posible la existencia de la semiosis: es ella quien habilita el acto sógnico particular, y no a la inversa. Una de las características centrales de la semiosfera es su carácter delimitado. Sin embargo, esa delimitación no es fija ni impermeable, sino que, por el contrario, es permeable y es lo que posibilita la construcción de sentido. Es dentro de la semiosfera que se vuelve posible esta producción de significado, y lo que permite la incorporación y traducción de nuevos elementos al lenguaje propio es la frontera. Es en esa cualidad que posee la frontera, que se da la riqueza de la traducción, innovación y producción de sentido semiótica. Es una posición funcional y estructural del mecanismo semiótico. “La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda la semiosfera puede realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico.” (Lotman 1996, 13-14). Otra característica central de la semiosfera es la irregularidad semiótica. Esta cualidad está naturalmente asociada al concepto de frontera, en el sentido de que en la medida en que las fronteras permiten la transmisión de información, descentrando el núcleo semiótico, posibilitan el surgimiento de nueva información.

La precedente caracterización de la semiosfera de Lotman nos ancla al tipo de semiosis que pretendemos hacer, en este caso de la construcción de conocimiento de la historia y del arte. En esta semiótica, el significado se produce contextualmente, en la interacción de todos los elementos que forman parte de la semiosfera, ya sean el postmodernismo y con él, la arquitectura, la música, la poesía, el conocimiento histórico, etc.

La discontinuidad de la conciencia histórica en Hans Kellner.

En el capítulo “The discontinuity of historical consciousness” en *Language and historical representation* (1989), Hans Kellner se centra en el problema del conocimiento histórico. Sostiene que la información aparece de manera discontinua, y a menudo los historiadores no saben exactamente qué es lo que ignoran. Ante esta situación, el autor propone algunas posibles respuestas, es decir, describe actitudes adoptadas por parte de los historia-

dores, donde lo que buscan esas formas es lidiar con el problema de la información faltante, sin dejar de contribuir al estudio. La primera consiste en ignorar el problema, ordenando la información recuperada y posicionando al historiador como un narrador omnisciente para quien aclarar los hiatos en el conocimiento histórico no es una alternativa. Sin embargo, muy a menudo esa actitud es inviable dado que el salto en la información es demasiado amplio, y frente a ello el historiador debe admitir aquello que se ignora e incorporarlo en la construcción de sentido. Asimismo son posibles otras dos actitudes. Adoptar una actitud escéptica, por un lado, apartándose del rol de historiador omnisciente y subrayando el carácter hipotético del conocimiento histórico, a riesgo de la desestimación del trabajo por su fuerte carácter hipotético, sería la tercera opción. Finalmente, por paradójico que resulte, la última posibilidad consistiría en realizar un estudio que se enfoque propiamente en la información faltante, centrándose en su búsqueda, en las causas de aquella falta, los criterios que establecen qué información pertenece al canon y cuál no, etc. Los historiadores que se centran en épocas más lejanas se enfrentan en mayor medida a este problema que quienes se dedican a épocas más cercanas al presente. (Kellner, 1989: 28-29).

Ahora bien, el análisis de Kellner nos sirve para pensar en un saber que, como mencionamos previamente, no involucra sólo los elementos que aportan los historiadores y la actitud que adoptan ante la discontinuidad del conocimiento histórico, sino también, como sostiene él, la ciencia y el arte. Ambos ocupan un rol central en el conocimiento histórico, y lo que el autor sostiene va más allá de la propuesta que Kellner retoma de la obra clásica de White *Metahistoria*, en torno a que el arte forma parte de la historia, y es la pregunta por si el arte, las ciencias u otro tipo de construcción son el modelo más adecuado para la representación histórica (Kellner, 1989: 33, 34).

Es decir, la selección de información, las fallas mecánicas en el texto, la falta de percepción de ciertos hechos históricos, sostiene Kellner, son propias al relato histórico. Ahora bien, (tomando el arte como caso de análisis), ¿por qué las obras estarían exentas de ello? Si aceptamos que el arte es un modelo apto para la representación histórica, no podemos evadir el hecho de que, al igual que en la construcción realizada por los historiadores, hay una gran parte de los hechos que no está representada en él. Incluso, es mayor la cantidad de información que "pierde" el arte, que la que pierde la historia tradicional, ya sea debido a que no todas las obras representan episodios de la historia, ni problemáticas sociales, al menos en una primera instancia, o ya sea porque no ha sido elegido, en muchas ocasiones, como el soporte principal de registro. Es por ello que la clasificación de la información que lleva a cabo Kellner (la información no verbal, la información que fue registrada pero destruida, la información que existe pero permanece sin haber sido descubierta, la información

de la que se conoce de su existencia pero no se ha localizado, y la información del pasado que ni siquiera imaginamos que existe) aplica también al arte en su función de registro o conservación del pasado.

Los sistemas sígnicos, por ende, deben incluir o transformar en información relevante todos los elementos del continuo de la semiosfera, incluso aquella información que falta. Esta labor de destrucción, de traducción, de forzamiento, de producción y de generación de sentido, es propia del arte, de la historia y de todo sistema sígnico. Sin comprender esto no hay posibilidad de llevar adelante una semiótica que contemple el todo.

Conclusiones

A la luz de lo que expusimos, la intención de este trabajo ha sido poner en diálogo a autores como Fredric Jameson, Linda Hutcheon, Iuri Lotman y Hans Kellner, para pensar la cuestión del relato histórico como un sistema de generación de sentido en interrelación con un segundo sistema, el del arte. Creemos, por un lado, como mencionamos más arriba en lo que atañe a Lotman, que historia y arte son dos esferas que delimitan sistemas semióticos con fronteras permeables (para utilizar términos de Hutcheon), ya que se trata de un proceso de producción de sentido en el marco de una semiosfera porosa; entendemos que esta aproximación permite dar cuenta de la complejidad y de las interrelaciones entre la historia y las obras de arte en un sentido más productivo y más fértil teóricamente que la interpretación atomista, reduccionista que hace de cada género y cada marco disciplinar un área diferenciada y estanca de la cultura. Ahora bien, los sistemas no pueden abarcarlo todo: como sostiene Kellner, es necesario ocuparse de la información perdida, la deliberadamente omitida, la ignorada, etc. Sólo de este modo, esto es, poniendo en relación a los cuatro autores entre sí, podremos llevar a cabo un análisis que intente ser fiel a la complejidad de la reconstrucción del pasado y sea coherente con los postulados de una aproximación sistémica y contextualista a los sistemas semióticos: todos los elementos deben ser traducidos a información relevante para el sistema, debe poder traducirse el mero ruido en información significativa. Esto vale para todos los sistemas: resulta necesario operar con los hiatos.

A este respecto, la noción de parodia nos sirve para analizar de qué modo los sistemas operan internamente: el código semiótico del postmodernismo lo hace a través suyo. En esos mecanismos, ya sean críticos respecto de lo precedente tal como sostiene Jameson, ya sean destructores y constructores de sentido de los sistemas que habitan, precisan ser enmarcados en el trasfondo capitalista que Jameson resalta. Si el postmodernismo tiene determinados procesos de construcción de conocimiento, esto se debe en gran parte a la coyuntura de la cual emergen. Desconocer esto equivale a impedir la posibilidad de realizar

análisis semióticos de corte sistémico, dejándonos sin capacidad de alzar la vista ni tener en cuenta el contexto que rodea a todos estos sistemas así como a quienes llevan adelante su interpretación..

Bibliografía

Hutcheon L. (2014), *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires, Prometeo.

Jameson F. (1999), *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial.

Kellner H. (1989), "The discontinuity of historical consciousness" en *Language and historical representation*, University of Wisconsin.

Lotman Y. (1996), *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Ediciones