

*Arte y comunicación:
apuntes para una reflexión sobre
la comunicación artística*

*Vivian Romeu Aldaya**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El presente trabajo pretende indagar en el estatuto comunicativo del arte con el objetivo de generar reflexiones que puedan favorecer la comprensión de este fenómeno. Para ello centramos la reflexión en cuatro ejes fundamentales: las relaciones entre mensaje y discurso artístico; las propiedades autorreferentes del mensaje artístico; el concepto de interpretación como factor central en los procesos de creación artística y la teoría de la comunicación artística propuesta por la semióloga belga Nicole Everaert.

Palabras clave: *Arte, comunicación, comunicación artística, autorreferencialidad, interpretación, decodificación, discurso artístico.*

The present work tries to generate to investigate in the communicative statute of the art with the objective to generate reflections that can make an apportionation of the understanding of this phenomenon. For it we centered the reflection in four fundamental axes: the relations between message and artistic speech; the selfreferents properties of the artistic message; the concept of interpretation like central factor in the processes of artistic creation

*Licenciada en Historia por la Universidad de La Habana, Cuba, y Maestra en Estudios Humanísticos por el ITESM. Actualmente, estudiante del doctorado en Comunicación Social por la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, Cuba. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación (AMIC), miembro de la Red Internacional de Fronteras, miembro del consejo editorial de *Global Media Journal* en Español. Profesora-investigadora y Crítica de Arte. Su correo electrónico es: mynameisarielversion2@yahoo.com.mx

and the theory of artistic communication by the Belgian semiologist Nicole Everaert.

Key words: *Art, communication, artistic communication, selfreferentiality, interpretation, decodification, artistic speech.*

INTRODUCCIÓN

La pregunta sobre el estatuto comunicativo del arte ha mostrado en ámbitos diversos un cuestionamiento difícil de contestar; sobre todo si la contestación se pretende, en términos llanos, como una afirmación o una negación. La pregunta en sí misma plantea una dificultad, hasta hoy bastante insalvable, de la que es necesario partir, y que se refiere justamente a la constitución del arte en lenguaje. Hablar del arte como proceso comunicativo es inscribirlo más tarde o más temprano en los ámbitos de la cultura y de los procesos comunicativos que median entre la construcción de la realidad sociocultural y el universo simbólico que esta realidad define y conforma al nivel de las significaciones y las prácticas culturales, sociales y de consumo. Con ello, el arte entra a formar parte no sólo de un saber compartido, sino también de los actos sociales y culturales que objetivan ese saber.

Lo anterior involucra tanto a productores como a consumidores de arte; sendos actores forman parte del tejido social, e inciden en su devenir, si se quiere rizomático. Basta con que uno de ellos —intencionadamente o no— otorgue y/o perciba “comunicabilidad” en el arte para que a los otros (otorgantes y/o perceptores) se les dificulte el hecho de negarlo. La máxima sistémica “*es imposible no comunicar*”, se hace eco de esta premisa que sostenemos. Precisamente, uno de los objetivos del presente trabajo consiste en demostrar la certeza de lo anterior, y para ello hemos de detenernos primero en la validación de que el arte no sólo comunica, sino que es precisamente su comunicabilidad lo que lo hace ser necesariamente arte y discurso. Luego demostraremos que la relación entre el arte y el discurso es una relación constitutiva dependiente de la interpretación, entendiendo por esta última al proceso creativo *per se*, y a la creación a su vez como un acto de re-configuración que atraviesa tanto el ámbito de la producción-enunciación como el ámbito de la recepción y del consumo. Por último nos enfocaremos a la revisión de los postulados de la comunicación artística, sobre todo a la crítica del concepto de “descodificación”, y a los acier-

tos y desaciertos que en esta teoría permiten pensar al arte como una práctica susceptible de ser entendida como acto comunicativo.

En este sentido, la teoría estética de Pareysson y las controversiales aportaciones de la Escuela de Constanza fungirán como marco conceptual de nuestra reflexión, y al mismo tiempo nos permitirán construir un nicho epistemológico pertinente para abordar al arte como una práctica o fenómeno sociocultural. De la misma manera, la teoría sobre la comunicación artística propuesta por Nicole Everaert nos servirá de guía para demostrar, junto con todo lo anterior, el estatuto de comunicabilidad del arte que defendemos.

ARTE Y DISCURSO

Es bastante tortuoso responder a la pregunta de qué es el arte, en particular cuando se busca una respuesta de tipo ontológico, es decir, explicativo de su ser y su existencia porque el arte no *tiene* un sustento metafísico, sino que *lo construye*. A través de los discursos sobre el arte, éste se apertrecha de lo que parece constituir desde hace poco más de seis siglos su *esencia*, su cualidad sublime y única, inexistente en sí misma, lo que sería igual decir, inexistente en su esencia. La esencia del arte no se halla en el arte sino en la circunstancia en que “algo” se convierte, tras serios mecanismos de legitimación que varían de un tiempo histórico a otro, en arte. Así visto, el arte no es más que una práctica social ejercida por individuos y grupos sociales que en la dinámica de vida comunitaria la “ejecutan” ya sea como productores y/o como consumidores; se trata de una práctica social que no escapa a las relaciones de poder, usándolas o subvirtiéndolas, pero nunca las ignora pues forma parte de ellas.

Esto no significa que el arte se articule desde el anonimato ni desde la homogeneidad, mucho menos que el peso histórico-social borre o soslaye la acción individual del artista, su facultad y habilidad para *in-formar*, es decir: materializar en formas su expresión (Payresson, citado en Eco, 1990). El arte es creación volitiva, individual, pero al mismo tiempo y en cuanto tal, está anclado siempre en un devenir histórico. En cambio, en tanto mensaje, el arte resulta autosuficiente, capaz de ser y significar por sí mismo a través de lo que sus estructuras composicionales crean. La obra entonces es *conformada*, es decir, adquiere una forma mediante un soporte material (antes de su materialización sólo pertenecía al campo de la idea), transformándose así en fenómeno, en hecho consumado y tangible (Everaert, 2005). Esto deja abierta la posibilidad de definir al arte, al menos de momento, como obra y como proceso de creación de dicha obra.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que la creación del arte se divide en dos momentos básicos: la concepción que es imaginativa, y la conformación que es su materialización. El discurso se encuentra desperdigado en ambos; el mensaje artístico, en cambio, es sólo parte del último. Si entendemos por discurso junto con Pecheux (1978), toda práctica enunciativa que tiene en cuenta a un enunciador y a un enunciatario y en ese sentido cumple con una función sociocomunicativa que involucra tanto a las condiciones sociales de su producción, que son fundamentalmente condiciones institucionales, ideológico-culturales e histórico coyunturales, como a las condiciones sociales de su recepción, podemos colegir que el discurso artístico es enunciado por una figura de autoridad llamada artista (sea poeta, músico, museo, galería o crítico, según el caso), y se dirige a un grupo de enunciatarios (receptores reales). En este discurso, como en cualquier otro, la posición que ocupan tanto enunciadores como enunciatarios en el contexto social juega un papel importante; es decir, se trata de una interpelación enunciativa que no ocurre en el vacío, sino que tanto hablante como receptor se ubican en el seno de una formación social que señala su posición frente al discurso mismo. Esta posición como bien dice Vignaux (1986) está determinada siempre por el Otro, ya se trate de obra y/o de receptor. Así, el discurso artístico puede registrarse a partir de los ejes obra-artista (creación) y obra-receptor (consumo). En este trabajo se darán cuenta de ambos; el primero desde la tesis de autorreferencialidad *jacobsoniana* sobre la función poética del lenguaje, así como desde los postulados sobre la creación artística de Payreson; el segundo desde la Teoría de la comunicación artística de Nicole Everaert.

LA AUTORREFERENCIALIDAD COMO PROPIEDAD CLAVE DEL MENSAJE ARTÍSTICO

Los textos artísticos constituyen por su polisemia y ambigüedad interpretativa, fuente inagotable del sentido. Hablamos específicamente de aquellos, cuyo excedente de sentido (Ricoeur, 2003, p. 61) traduce su literalidad en metáfora, es decir, en un núcleo de constantes indeterminaciones evocativas (Iser, 1997). Pero, abordar la metáfora o indeterminación precisa de una especie de endoscopía textual que, necesariamente, tiene que pasar por la revisión de las propiedades autorreferentes del texto artístico. Lo anterior, se sitúa en un plano previo que excluye, en un primer momento, la interpretación externa a la obra de arte, y decimos en un primer momento porque aunque una interpretación totalmente ajena a la obra puede ser válida en los términos comunicativos más

laxos, no resulta "comunicación", si entendemos por ello la puesta en común de información para realizar intercambios comunicativos dialógicos y significativos entre sí.

A diferencia de lo que se cree, la obra de arte como cualquier otro tipo de mensaje, no precisa de un intercambio libre y desasociado del mensaje mismo que la genera o convoca debido a que la comunicación si bien es interacción y en cierto sentido, interacción simbólica, no puede obviar esa puesta en común de información de la que hablábamos anteriormente. Hay que partir por ello de lo que se "lanza" al intercambio, es decir, de la materialidad que se pone en juego para ser intercambiada, pues es a partir de ella desde donde la interacción tiene lugar. La propuesta epistemológica de este trabajo como puede notarse está situada desde la mezcla entre los enfoques estructurales y los pragmáticos. Del estructuralismo tomamos la premisa conceptual de que algo ES debido a la organización estructural de sus componentes; del pragmatismo tomamos la diversidad interpretativa, las posibilidades de lectura y el papel activo del receptor en los procesos de recepción, apropiación, consumo e interpretación de una obra de arte. Si bien el arte forma parte de una práctica comunicativa instituida bajo pautas de interacción más o menos concretas, hay que tener en cuenta que dicha interacción se da tanto a partir de las posiciones que ocupan los sujetos en el ámbito de interacción del arte como a partir del objeto relacional que los hace interactuar (la obra). En ese sentido, la obra no puede ser obviada, y para comprender la manera en que ésta "desata" la comunicación es necesario comprender antes qué hace posible desde ella tal desprendimiento, es decir, qué hace posible su comunicabilidad.

Para Jacobson¹, por ejemplo, la función estética del lenguaje está determinada por su propiedad autorreferente, de manera tal que dicha funcionalidad sólo puede ser "intervenida" teniendo en cuenta la organización interna, estructural, de sus componentes. Si tenemos en cuenta que la autorreferencialidad obstaculiza un acercamiento convencional al texto porque no admite referentes externos que justifiquen su lectura (más bien precisa de todo lo contrario: en lugar de que el mensaje artístico forme parte de nuestro mundo, es preciso que nosotros, los espectadores, formemos parte del texto), el arte al poseer propiedades autorreferentes invita a desconventionalizarla, es decir, a disminuir su

¹ También trabaja el tema de la autorreferencialidad, aunque en el ámbito neo-televisivo, Gianfranco Bettetini. Para más información consultar: Bettetini, G. (1986). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

lógica espacio-temporal, pues ésta se manifiesta mediante el encadenamiento de su contenido, no de su forma (su estructura), aún cuando el contenido no pueda de ninguna manera articularse fuera de ésta (Hjemslev) precisamente porque se debe a ella y porque sólo a través de la forma existe en el mensaje. Como puede notarse lo anterior plantea un problema metodológico toral para la comprensión de la comunicación artística: ¿qué se subordina a qué en el arte, la forma al contenido o viceversa? En nuestra opinión, responder a la primera pregunta categóricamente sería un absurdo (he aquí la huella de nuestro posicionamiento netamente estructural), pero dar razón a la segunda supondría caer en expectativas de índole metafísica. La forma, si bien autosuficiente, no existe, como la gramática, sin el contenido.

Sólo el ordenamiento sintáctico de los elementos del enunciado y la semántica de la proposición, puede lograr articular la expresión en términos de significado; el significado orienta la dirección del entendimiento en función de la estructura que no solamente puede entenderse como el envase intemporal de lo dicho, sino como sistema que además de ser una pauta para el “decir” coordina junto con ella y gracias a ella, justamente, la referencialidad. ¿Tendría sentido, entonces, preguntarse por la autonomía formal? ¿sería ésta la respuesta a la pretendida dependencia de la forma para con el contenido? Obviamente no; no al menos, en términos tan simples. El papel que juega lo verbal, por ejemplo, en la “traducción”, y por tanto, representación metonímica y metafórica de la imagen, nos indica parcialmente el principio del problema; pero si se quiere, la propia imagen auditiva de una aliteración, se presenta intraducible en términos de contenido, no así de sentido. Sucede lo mismo con una representación amorfa, abstracta o poco convencional de cierto tipo de representación gráfica que no obedece a las leyes de la figuración y que por tanto “decepciona” los tipos (*types*) o los ignora, dejando al receptor fuera del significado, pero haciendo que intuya un sentido otro, siempre otro, para el que sólo se tiene una designación ajena, disforme, aunque designación al fin.

El contenido del arte se halla, entonces, como dijera Jacobson (1984), en la autorreferencialidad, aunque añadiríamos a ello que no sólo se halla ahí, sino en la comprensión de dicha localización. Por ello, el discurso artístico se inaugura (y se termina) fuera del mensaje, aunque no pueda haber mensaje sin discurso, pues este último es parte constitutiva del primero. El mensaje no dice desde el vacío, se “dicta”, como diría Borges, por la memoria común, por todo lo que antecede que, en particular, es el lenguaje mismo en el que ese mensaje se “dice”. Así, el lenguaje (discurso) condiciona el mensaje, le permite

no sólo decir lo que dice, sino decirlo de una manera concreta, particular. En el mensaje artístico, estos lenguajes son material reciclable, si bien no todo al menos en parte, y su comunicabilidad principal reside en ello. Sin embargo, hablar de comunicabilidad, como ya hemos dicho, no resulta simple: no sólo hay comunicación cuando el receptor interpreta un mensaje, sino también cuando el mensaje se transforma en material signifiante, ya sea que el autor o el receptor así lo entiendan (Payresson, citado en Eco, 1990).

No obstante, no coincidimos del todo con la visión pragmática de que si el receptor considera que la obra significa -debido a que lee en ella determinados significados que le confieren sentido a su lectura- la obra se convierte en un signifiante cuyo significado depende de los procesos de lectura, recepción e interpretación del receptor, pues consideramos que no es válido hablar de comunicación (puesta en común de información e intercambio de dicha información) cuando los significados leídos por el receptor no coinciden ni mínimamente con los significados intrínsecos de la obra. Sin embargo, no hay nada más lejos de nuestra intención que hacer de la comunicación un intercambio lineal de significados; en nuestra opinión, la comunicación es interacción y en ella los procesos de negociación de sentidos obstaculizan la linealidad del intercambio mismo. Puede darse el caso en que el autor/creador no esté conciente de los significados que atribuye a la materia mediante el proceso *in-formativo* que ya hemos descrito; sin embargo, creemos que los significados, más allá de la intención del autor, se hallan al interior de la obra misma, en la relación estructural, organizativa, de los elementos-signos que la conforman. Esto convierte a la obra de arte en un signifiante cuyos significados no pueden depender exclusivamente ni de los creadores ni de los receptores, sino más bien de la localización, ubicación y comprensión por parte de los receptores del papel que juegan dichos elementos-signos en su relación común, en la relación que sostienen -en tanto constitutiva- entre unos y otros.

A esta relación común y constitutiva le llamamos propiedad autorreferencial, y es por ello que sosteníamos al inicio de este apartado que el camino para desentrañar los procesos de comunicabilidad en el arte, debían orientarse en un primer momento a través de un tratamiento endoscópico, pues dicho tratamiento analítico revelaría de qué está hecho el texto artístico en cuestión, pero también cómo se ha constituido en texto, qué y cómo se articula al interior de sí mismo y con el exterior. Como dichas articulaciones en el texto artístico son mayormente no convencionales, los híbridos proliferan y el reto

de la endoscopia no consiste en conocerlas *per se*, sino en tratarlas como indeterminaciones, es decir, como núcleos de incomunicabilidad (Ingarden, citado en Iser, 1997), como núcleos donde es difícil concretar la “puesta en común” de la comunicación. Por ello, es factible afirmar que la autorreferencialidad es metáfora en sí misma, es evocación pura, por tanto incompleta; funcional, pero opaca. “Vive” y sostiene al texto artístico, es decir, funciona como estructura de dicho texto, pero no se revela en sus atributos de significación, sino sólo en sus propiedades significantes. La opacidad del texto artístico lo hace pues contenerse a sí mismo; si fuera transparente la autorreferencia pasaría de ser un acto constitutivo a ser un acto de remisión. Todo acto de remisión es externo, alude a lo “de afuera”, ya sea al hablante o a la cita del nombre. Así, la autorreferencia como categoría existencial del texto artístico nos lleva a asumirlo como autónomo y autosuficiente.

Por todo lo anterior, el discurso no puede ser una instancia de la predicción del mensaje, sino del acto interpretativo tanto del artista como de su público. Payresson (citado en Eco, 1990) tenía razón al afirmar que lo que *da forma* a la idea del arte no es más que una interpretación individual estilizada del artista a partir de la gama de formas existentes. Esta operación de *in-formar* se denomina traducción que, en términos semióticos, se reviste de un carácter más o menos semánticamente libre. O sea, la traducción —o si se prefiere, la traslación o desplazamiento del sentido y del estado de los objetos del mundo, mediante la interpretación— conduce a la liberación del texto y con ello a la liberación del “querer decir” textual como “querer decir” autoral. Es preciso no obstante, no perder de vista el carácter orientador del mensaje en este proceso de traducción, en virtud de la remisión externa que sus propiedades predicativas internas (contenidos) marca, y siempre en función de las competencias diccionarias y enciclopédicas del interlocutor-receptor activo- (Eco, 1995) pues ellas pueden servir tanto de apoyo como de obstáculo en el proceso de intercambio de información entre obra y público. En los mensajes artísticos, justamente debido a su propiedad autorreferencial, estas propiedades predicativas se antojan ambiguas y hasta confusas, pues la remisión a sí mismo activa los núcleos de indeterminación de los que habla Iser (1997) y que no son más que aquello que no se dice del objeto. Se conjura así la lucha por la referencialidad, por saber de qué se trata, para caer de lleno en el ejercicio del sentido, de la interpretación, de la re-construcción de los significados, reconstrucción en la que el receptor lleva, insistimos, la voz y la batuta.

Esto implica que la expresión artística no puede ser independiente de la comunicación, pues la expresión si bien es *parole*², está atravesada por el lenguaje que es discurso, representación. La representación es un cuerpo aprendido, convencional, aunque no necesariamente arbitrario, pues es el marco de “ilusiones” o “creencias” con las que cuenta un enunciador o un enunciatario para reconocer e interpretar las diversas y disímiles expresiones. Cuando este marco “falla”, lo que falla, si es que puede hablarse en esos términos —aunque preferiríamos decir, se decepciona—, es el reconocimiento de la representación, pero nunca la posibilidad de interpretar lo dicho. Por ello, el vacío que sobreviene ante el no reconocimiento de la representación, consecuencia de todo acto de interpretación de un texto autorreferencial, se erige como incoherencia del significado, pero nunca como ausencia de sentido.

EL ACTO DE CREACIÓN Y LA CONFORMACIÓN DEL MENSAJE ARTÍSTICO

El hecho de que el texto artístico sea autorreferencial implica que exista sin ayuda de las interpretaciones del receptor. Su composición se revela por medio de una matriz codicial determinada que le otorga significado, a partir del ordenamiento y concatenación propia de sus elementos. Así, un primer momento del texto, su concepción, es cuando se constituye en lenguaje (Collingwood, 1985), o sea, “dice”, aunque este “decir” —sirva aclarar— no indique entendimiento, sino legibilidad, o sea, traducibilidad, entendiendo por ella la habilidad del artista para adaptar su idea a la puesta en escena de un lenguaje más o menos común, colectivo, de manera tal que los significados contenidos en el texto artístico puedan ser asimilados, adaptados e integrados a la realidad previamente configurada de cada creador o cada lector. Esta operación de traducción—está estrechamente vinculada con lo que Ricoeur (2003) denomina re-configuración, y ocurre tanto en producción como en reconocimiento. El discurso, entonces, es re-configuración, y está vinculado tanto al proceso por medio del cual la idea se convierte en obra (creación artística), como a los procesos de lectura e interpretación que ejecutan los receptores ante la obra misma (consumo).

² Este término es empleado por Saussure en su *Curso de Lingüística General*, para hacer una distinción entre competencia lingüística (garantizada a través del dominio de la lengua) y actuación lingüística (asistemática, experimentativa, idiosincrática). Para más información consultar Ferdinand de Saussure, (1987). *Curso de Lingüística General*. Madrid: Alianza.

Si se asume el hecho de que el texto artístico, en su calidad de texto emitido, representa un momento concreto en que la experiencia de vida de su emisor se re-configura, es factible argumentar que el acto creativo es un acto reflexivo e intencional (sea cual sea la manera, eficaz o no, en que dichas reflexiones e intenciones se lleven a cabo). No obstante dicha re-configuración no es libre puesto que está limitada, primero por el lenguaje existente, y segundo por la idea misma que se quiere expresar. Así, las propiedades expresivas del texto artístico poseen su propia *naturaleza* (Eco, 1995), misma que puede estar completamente desligada de las intenciones iniciales de su creador. El texto artístico “habla” entonces a través de su enunciado, “habla” sobre algo que, en un sentido modestamente humilde y responsable adjudicaremos con suerte, aunque casi sin importancia, a alguien para hacerlo responsable de sus significaciones. Por ello, desde el momento en que el mensaje se hace figuración (se constituye), el lector se remite a una especie de concepción o pre-concepción general de quien lo crea, sin ser por ello lo anterior condición necesaria para la comprensión e interpretación del mismo. La creación del texto artístico se construye con los elementos que “flotan” en la esfera del entendimiento individual, pero estos elementos no poseen una existencia independiente de las estrategias humanas, culturales, sociales, históricas y políticas en las que alcanzan valor, por lo que asumir el mensaje fuera de la relación identidad-alteridad no tiene sentido. Si bien, como ya dijimos, al concebir o crear arte, se construye un mensaje único, como la *parole ricoeuriana*³, no puede excluirse el hecho de que esta construcción sea parte de un proceso de selección e interpretación de formas o contenidos existentes, de alguna manera concebidos o desarrollados en la circunstancia de la existencia. Por ello, el poder enunciativo del texto artístico tiene que completarse a través de la intervención del receptor mediante los procesos de interpretación y/o apropiación que siempre son procesos de modificación, negociación y/o reajuste de sentidos. Esto convierte al receptor en un re-configurador otro al igual que el artista.

Cuando Nicole Everaert (2005) plantea en su Teoría de la Comunicación Artística que el receptor debe indagar sobre los mapas simbólicos contenidos en la obra de arte, está negando de cierta manera la posibilidad de que el receptor pueda llevar a cabo procesos de re-configuración, ya que para esta autora el

³ Es decir que hay en el mensaje del arte algo que se enuncia como parte de la singularidad del individuo, o sea, como alguna peculiaridad de su pensamiento, de su ser. Esto es lo que genera que se construya o configure un mensaje único, específico.

papel del receptor en la comunicación artística es desentrañar el sentido de la obra a través de su habilidad para decodificarla, y no la de generar nuevos sentidos a partir del ejercicio interpretativo. Por ello, la teoría de la comunicación artística de Everaert supone que el receptor puede eficazmente interpretar desde sus coordenadas, y a partir de las pistas que el autor marque en su obra (pistas textuales que son orientadas por el artista desde la traducción de su idea en obra)⁴, no sólo los contenidos y significados del mundo que el autor ha interpretado, sino las formas que ha utilizado para hacerlo.

Tomando por hecho el “poner en común” de la comunicación, Everaert considera que la decodificación de una obra de arte es el paso obligado de la comunicación artística, a través de la restitución de los territorios simbólicos de la configuración de origen, es decir, aquella que ha posibilitado la construcción de un texto artístico por su creador. Nosotros consideramos en cambio que lo anterior se contrapone a la particularidad misma de la interpretación, es decir, a la re-configuración más o menos libre por parte del receptor de las condiciones de producción del mensaje, pero sobre todo, a la re-configuración del mensaje a partir de la experiencia misma de la lectura, experiencia que es ante todo, una experiencia que se vive, que se narra, acorde con Ricoeur (1977), a través de nuestro Yo. Creemos sin embargo, que si bien esta experiencia vivida en la lectura no tiene necesariamente que reconducir a la interpretación por los caminos *prístinos* de la creación, tampoco debe de ser una experiencia, como ya hemos abordado, al margen del texto artístico en cuestión.

Una buena parte de los teóricos de la Escuela de Constanza (también llamados teóricos de la Estética de la Recepción), consideran que la relación entre texto y receptor, basada en los procesos de interpretación que sustentan los procesos de recepción artística, es una relación que puede excluir la intención declarativa y propositiva del texto. Nuestra postura como puede notarse difiere tanto de lo señalado por Everaert como de los planteamientos de la Estética de la Recepción porque a pesar de que la apuesta interpretativa de cada receptor puede resultar diferente -justamente a partir de la relación que establece éste desde su horizonte de expectativas con la obra de arte- (Jauss, 1997), no hay que olvidar que el texto artístico se construye a partir de un repertorio de significantes existentes, cuyas variaciones son precisamente consecuencias del arsenal de apropiación de cada artista, pero que en un final de cuentas no parten de cero. Por otra parte, si bien los receptores intentan “llenar” el vacío que las

⁴ Este es otro punto en el que disentimos de la postura teórica de Nicole Everaert.

indeterminaciones del texto artístico presenta durante su proceso de lectura, es ese mismo proceso de lectura el que sirve de base al proceso de interpretación que es donde se re-construye o re-configura el relato. Visto de este modo, el texto artístico orienta, es decir, sirve de guía y materia prima para la interpretación, y esta interpretación puede o no conducir a un proceso de autorreflexión en el que el receptor se vea involucrado de manera directa, y por lo tanto en contacto con su propia historia. Lo anterior depende del propio receptor, de cuánto “quiera” o “desea” en primera instancia generar dicho proceso autorreflexivo, y en una segunda instancia, de cuánto “pueda”, según las propias configuraciones mentales del sujeto con respecto al arte, con respecto al conocimiento y con respecto a sus propias prácticas de reflexión y autorreflexión.

No obstante, se debe tener en cuenta que esta vinculación relacional entre la interpretación de textos artísticos (o de cualquier otro texto) y los procesos de autorreflexión de los receptores, puede permitirnos hablar de una apropiación libre por parte del receptor a partir de la obra, mas no de una interpretación libre y autónoma. La interpretación como proceso de comprensión tiene que observar necesariamente las resultantes del proceso de lectura que le sirve de base y sostén. Interpretar es construir un discurso comprensivo a partir de una hipótesis guía; dicha hipótesis sólo puede ser sostenida, en tanto tal, desde las coordenadas predicativas del texto; de lo contrario el vínculo entre éste y el receptor quedaría roto y la interpretación, en tanto proceso comunicativo, no tendría sentido. Los procesos de apropiación en cambio, son posteriores a los interpretativos, (incluso pueden darse o no), y son en su esencia más libres porque se “ajustan” a partir de las operaciones de reflexión y autorreflexión, a la experiencia de vida de los receptores.

Para interpretar un texto debe pedírsele permiso, pues como enunciado autónomo y autosuficiente posee, como nada, la clave de su lectura y las pistas de su interpretación. Pedir permiso para interpretar un texto es una forma eufemística para intervenirlo sin violencia, sin aberraciones (Eco, 1995), y esto justamente es lo que resulta de re-configurarlo. La conversación entre texto y lector no se establece de la nada, sino que parte de las pre-configuraciones de este último y de cómo ellas se re-semantizan en el texto, bajo unas coordenadas de recepción específicas que hacen a su vez del proceso de interpretación un proceso infinito, una semiosis sin fin, como aseverara Peirce (1987).

LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA Y EL PROCESO DE “INTERPRETACIÓN” EN EL ARTE

Como ya advertimos en páginas anteriores, la comunicación artística no sólo postula que el arte comunica, sino que hay reglas por las cuales lo hace. Nicole Everaert señala, mediante una aplicación muy inteligente de la terna *peirciana* de primeridad, segundidad y terceridad, que el arte en su estado de concepción es primeridad, es decir, es sólo posibilidad de existencia. Cuando esa posibilidad se materializa, es decir, se hace hecho o fenómeno, el arte se encuentra en la fase de segundidad, proceso en el que la obra no sólo ES en singular, sino que al SER adopta un lenguaje y se infiltra por ello en el universo de lo simbólico que le permitirá ser ante todo, por ejemplo, arte. Este universo simbólico es ya terceridad, es la ley de la representación, son los códigos recreados para poder “ver”, reconocer y “leer” un enunciado.

De esa manera el arte transita por tres fases, la primeridad en la que sólo es idea y en tanto tal, algo posible; la segundidad donde el arte cobra forma, se expresa a través de un existente singular y único, y por tanto se mediatiza a través del lenguaje o lo que la autora denomina *mapas simbólicos* de la obra; y la terceridad donde esos mapas simbólicos se dejan ver como parte de un repertorio simbólico allende la obra, lo que causa su reconocimiento parcial.

Para lograr este reconocimiento, Everaert plantea que el autor debe mostrar una serie de pistas al público a través de la obra de arte; he ahí, según la autora, donde se concreta la convergencia del saber común, por eso el artista que hace arte no puede eludir inscribirlo en el universo simbólico que le precede; aunque añadiríamos una razón más para ello: la dificultad para evadir dicho universo simbólico radica en la inserción misma del artista y su obra —que es parte de lo que piensa y expresa— en una comunidad de sentidos y de lenguajes compartidos, o sea, de modos de hacer y de decir. Esto por supuesto si bien no excluye la novedad, impide la innovación total, en tanto ésta excluye la posibilidad de reconocimiento. Pero esta manera de *in-formar* la materia por parte del artista (Payresson, citado en Eco, 1990) necesita necesariamente del discurso, pues es a través de éste que la obra de arte se configura como tal, o lo que es lo mismo, se hace lenguaje. Lo anterior indica, como parte de los postulados de la Estética de la Recepción lo plantea, que el receptor se enfrenta a la obra de arte a partir de un horizonte de expectativas que basa su fundamento o su saber en lo que Jauss (1997) denomina “identificaciones” que no son más que los procesos desde donde emerge el reconocimiento.

Es a través de dicho reconocimiento que el receptor puede “fundir” su

horizonte de expectativas con el de la obra y "comprender" la propuesta; pero esto no indica necesariamente que se efectúe una decodificación, es decir, una desconstrucción de los códigos subyacentes en el mensaje, sino, con suerte, de una parte de ellos. La razón de tal aseveración reside en el hecho de que una obra de arte es un texto pluricodificado, o sea, es un texto en el que subyacen entrelazados una multiplicidad de códigos y que es justamente lo que le otorga el estatuto de indeterminación (Iser; Ingarden, citado en Iser, 1997) que está presente en toda obra de arte, por lo que sólo un receptor ideal, o un lector modelo, al decir de Eco (1995), podría ser capaz de decodificar completamente un texto artístico. Pero como el lector modelo es una entidad abstracta, sólo susceptible de ser abordado desde postulados teóricos y no empíricos, el receptor real de una obra de arte, por más entrenado que esté, no puede restituir el sentido original de un texto artístico porque el trabajo de interpretación se sostiene en un proceso en el que se involucran tanto la selección de aspectos pertinentes para la interpretación, la interpretación misma como proceso de reconstitución del relato presente en el texto a partir de las cualidades y competencias específicas de cada receptor, y la reconstrucción final, mas no única, del relato con fines de apropiación y autorreflexión.

Esto significa que el proceso de interpretación es un proceso de traducción donde el intercambio de información entre obra y receptor no se realiza de manera lineal y unívoca, sino a través de un proceso multidimensional y por tanto complejo. En este sentido, el propio tránsito de la información "afecta" a la información misma, haciendo que ésta se modifique desde y por el acto de intercambio. Ante este flujo que transforma en tanto tal, la información que a la manera de sentidos o significados latentes es intercambiada por el receptor durante el proceso de interpretación/recepción de un texto artístico, se reducen las posibilidades de reconstruir el sentido original del texto, no solamente porque se haga difícil e improbable dicha operación, sino porque deja de tener sentido para el receptor realizarla. La decodificación de los mapas simbólicos de una obra de arte no establece la comunión entre texto y receptor, sino que es la actividad misma de interpretación dialógica, o sea, a modo de intercambio, la que origina y mantiene la complicidad con que es abordada. Lo anterior, no obstante, si bien explica la naturaleza de la relación comunicativa entre receptor y obra de arte, no visibiliza del todo los vínculos entre arte y discurso pues éstos se hallan más bien en la conversión de la idea a lenguaje, o lo que es lo mismo, en la transformación de lo posible en el existente.

DE LA IDEA DEL ARTE A LA OBRA

Hemos hablado con anterioridad que el proceso de creación artística, como todo proceso creativo parte de una idea; idea que no necesariamente tiene que ser una idea precisa, sino que basta con su indicio (Peirce, 1987). Dicha idea para materializarse necesita de una forma, es decir, necesita adquirir propiedades tangibles, "hacerse ver". A ese mecanismo le llamamos anteriormente *in-formar*, (Payresson, citado en Eco, 1990) "dar o incorporar forma a", mismo que implica, de alguna manera, "hacer visible (¿legible?)" la idea en cuestión. Es obvio que mediante este "hacer visible" la idea del arte -que, recordemos, sólo existe como posibilidad mientras es idea- el artista no hace otra cosa que traducirla a "formas" previamente existentes; a esas "formas" le llamamos lenguaje. Y aunque dicho lenguaje no agote la idea, pues ella es siempre amorfa e ilimitada, el lenguaje la "modela" y la "ajusta" a los patrones de legibilidad existentes (tanto para el artista como para el público) y por ello, más o menos reconocibles.

Esta acomodación de la idea a lenguaje se realiza, según Everaert (2005) a través de una operación de infiltración de lo posible en el universo de lo simbólico que es el lenguaje y en consecuencia el discurso como universo de la representación y del reconocimiento viene a constituirse en el resultado de dicha operación. Es decir, el mensaje artístico presente en la obra se hace discurso justamente desde que se configura como mensaje, y esto es posible desde el momento mismo en que la idea precisa del lenguaje para hacerse visible, que es igual a decir: desde que la idea se torna en fenómeno, en el existente singular que es la obra de arte.

LA IMPOSIBILIDAD DE LA DECODIFICACIÓN Y EL DEBER SER DE LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA

Si tenemos en cuenta todo lo anterior, lo que el receptor reconoce en una primera instancia en la obra de arte es el lenguaje que le ha dado forma, mismo que puede ser interpretado en términos de estructura, figura, tamaño, color, textura, etc. Este reconocimiento primario o básico puede que sirva de base significativa para posibles interpretaciones, pero es un hecho que sirve de base para el reconocimiento, y junto con éste, para conducir el proceso de lectura que es un proceso cuyos mecanismos se activan a partir de significados manifiestos.

La teoría de la comunicación artística planteada por Everaert (2005) considera al arte inscrito dentro de un proceso mayor, el de la comunicación,

pero sitúa a ésta bajo los predios de un “poner en común” racional, es decir, la inserta dentro de una práctica del entendimiento donde la intuición sólo aflora en forma de hipótesis y cuyo objetivo es reconstruir el sentido original del mensaje artístico.⁵ Si bien consideramos acertada la suposición de que una obra de arte se estructura y estructura su sentido a partir de lo que Everaert denomina “mapas simbólicos”, no creemos que el meollo de la comunicación entre obra y receptor se halle subordinado a la localización y descodificación de dichos mapas. Restituir el sentido original de un texto, en particular de un texto artístico es un acto marcado por la imposibilidad; de hecho el receptor sólo puede tener acercamientos más o menos felices (Eco, 1996). El sentido original de una obra de arte se halla sólo en la idea que le ha dado vida y ya vimos cómo la acomodación de dicha idea al lenguaje la modifica necesariamente; es así cómo los códigos o mapas simbólicos de una obra no tienen otra función que la de servir, a manera de herramientas, como mecanismos de estructuración y ajuste de la idea, pero no son la idea misma que, como ya dijimos, ésta desborda al lenguaje.

Para Peirce la idea, el sentido prístino, es inaprensible; el signo en primeridad sólo deja ver una cualidad de la idea de la cual es signo, y como todo signo no es la idea en sí, sino una traducción (interpretación) de la misma que se “realiza” con los materiales que se tienen a mano. Reconstruir ese camino, no sólo precisa de una habilísima intervención del artista para conducir y/o orientar el proceso, sino de la ausencia de fallos en él, es decir, de condiciones ideales inexistentes en la práctica cotidiana de cualquier proceso de creación y recepción. Por ello Everaert no habla de reconstruir la idea, sino la red simbólica que la materializa; pero aunque más probable, no nos llevaría a mucho más. Si asumimos que la interpretación es una manera de “vivir” la experiencia de la lectura a partir de la experiencia de vida de cada sujeto (Ricoeur, 1977), la comunión entre los dos mundos en juego, el de la obra que sólo es posible y el del lector que es mayormente circunstancial, no puede establecerse por medio de la descodificación. No es a través del desmontaje de los códigos o mapas simbólicos de la obra que el receptor podrá acceder a sus sentidos, y mucho menos a partir de ello podrá establecer una relación comunicativa con ésta. El proceso de descodificación que animaría las suposiciones anteriores sólo es concebible teóricamente pues en el mejor de los casos, sólo podrá existir un

⁵ Para una mayor información, consultar bibliografía sobre la autora manejada en este trabajo.

acercamiento por parte del receptor con pocas garantías de que lo que descodifica es “correcto”. En esto inciden, creemos, dos factores: el primero es el que se refiere a las condiciones cambiantes de la recepción, condiciones que varían no sólo en función de cada receptor, sino de un sinfín de motivos que involucran a un mismo receptor, como la posesión de competencias, saberes y habilidades, estados de ánimo concretos al momento mismo de la recepción, entre otros. El segundo, en nuestra opinión el de mayor peso si se trata de textos artísticos y tiene que ver con las indeterminaciones propias de cada obra, mismas que exigen ser completadas y cuando se cumple dicha exigencia, los vacíos que son dejados por la autorreferencia, dan paso a otros.

EL ARTE COMO PRÁCTICA SOCIOCULTURAL: REFLEXIONES AL CIERRE

El mensaje artístico no brota de una sensibilidad social, pero tampoco puede sustraerse a ella, por ello el artista no puede “desactivar” la circunstancia que le rodea para configurar su propio discurso artístico. Mensaje y discurso se entrelazan para constituir una estratagema coyuntural que revela los vínculos entre texto y receptor. Dicha estratagema puede ocurrir gracias a que el lenguaje es una apuesta en común de matrices codiciales correspondientes tanto a los procesos y mecanismos de la representación como a los del reconocimiento, lo que sitúa al lenguaje (y al discurso, en tanto forma y contenido de ese lenguaje) como red social para el entendimiento, la comprensión y el diálogo, imprescindible en todo acto comunicativo.

Los sentidos que socialmente se producen sobre el arte obedecen a cierto tipo de reconocimiento sin el cual el arte no sería percibido significativa y simbólicamente como es. En alguna medida, el surgimiento de un discurso (en este caso, un discurso sobre el arte), se halla limitado por las propias restricciones que tanto las condiciones de producción como las del reconocimiento imponen; así, el discurso es imposible que se desvincule completamente de lo social: el sujeto, mediante su “hacer” productivo (hablamos tanto del hacer artístico por parte del artista como del hacer interpretativo por parte del receptor), funge como una instancia de transferencia del sentido que produce mensajes desde donde se materializan a su vez las configuraciones espacio-temporales del mismo (los discursos), en tanto que están y son atravesados por lo social.

El artista construye su obra entonces, a partir de poner su idea en formas del lenguaje que de alguna manera le anteceden, de ahí que al interponer las propiedades del lenguaje como un código *a priori* se pueda hablar de comunicación

como puesta en común. Esta operación de ajuste o re-configuración garantiza no sólo la legibilidad o el reconocimiento de la obra, sino su trascendencia en la memoria colectiva como parte de un proceso interpretativo que se enfrenta, como tantos otros, con la dificultad intrínseca de la literalidad proveniente de su estatuto mediador.

La creación del arte como práctica interpretativa está sujeta tanto a la creación como al intercambio de sentido, por ello reviste un carácter intrínsecamente comunicativo, interactivo y dialógico. Al ser una práctica humana inscrita en la cultura, el arte, en tanto manifestación de la humanidad del ser humano, es creación al mismo tiempo de éste. No hay cultura humana sin práctica artística, por ello su raíz social y cultural –léase colectiva, compartida– no puede soslayarse. Es desde ahí justamente donde el acto creativo, si bien individual, muestra su comunión con la Historia, pero esta Historia, no está de más decirlo, no es sólo el caldo de cultivo de donde se nutre el artista, sino también el punto de encuentro del arte con el hombre, del arte con la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Collinwood, R. G. (1985). *Los principios del arte*. México: FCE.
- Eco, U. (1996). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona, España: Gedisa.
- Eco, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Londres, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1990). La estética de la formatividad y el concepto de interpretación. En *La definición del arte*. México: Martínez y Roca.
- Everaert, N. (2000). La comunicación artística: una interpretación peirciana. *Signos en rotación*, (181). Recuperado de <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>
- Iser, W. (1997). El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. En J.A. Mayoral. *Estética de la recepción*. Madrid, España: Arco.
- Jacobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Ariel.
- Pecheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid, España: Gredos.
- Peirce, Ch. (1987). *Obra Lógico-semiótica. Selected Writings*. Madrid, España: Taurus.
- Ricoeur, P. (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires, Argentina: Megalópolis.
- Ricoeur, P. (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Vignaux, G. (1986). *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.

TERCERA PARTE

PERFILES DE LA INVESTIGACIÓN DE LA COMUNICACIÓN

