

Consideraciones en torno a los procesos de producción de sentido en la obra de arte.
Un abordaje desde la teoría de la comunicación.

El presente trabajo se propone analizar la obra de arte desde un enfoque basado en la situación comunicativa. En este sentido, se relacionarán algunos aportes de la semiótica, la retórica, y la filosofía del arte. Para abordar esta temática, tendremos en cuenta principalmente *El lenguaje como trabajo y como mercado*, de Ferruccio Rossi-Landi (1970), *El giro semiótico*, De Paolo Fabbri (2000), “Una aproximación antropológica a la actualidad de la retórica” de Hans Blumenberg (1981) y *Cámara oscura de la ideología*, de Sarah Kofman (1975).

Dentro de este marco teórico, la intención es analizar al arte en tanto producción de significado, considerándolo como una lengua. Los sujetos son una especie lingüística y artística, que se confecciona a sí misma a través de la producción, mediante la cual, a su vez, se forja el mundo. Desde el marco de la retórica, y, siguiendo a Blumenberg, el lenguaje -en nuestro caso particular, la obra artística- es un modo de acción y no un instrumental del que el sujeto dispone. La comprensión del mundo a través del arte refleja la compulsión a la acción, en la medida en que puede funcionar metafóricamente ya que, a través de símbolos, forja un lenguaje que es acto y mediante el cual se capta una realidad muchas veces inasible. Si cada arte tiene un grado de retórica, como sostenía Nietzsche, ciertamente el valor reside en el entramado que se construye entre los diferentes lenguajes, donde a veces esas conexiones son profundas, invisibles, pero fundamentales. La retórica permite la eficacia de la comunicación, y en la medida en que se explicitan esas tramas, incluso si se las critica, se produce la construcción de otras nuevas. Por otro lado, siguiendo a Kofman, el artista es una mente que ve la realidad con el ojo de una cámara invertida. Ahora bien, ¿en qué medida esto es relevante para el análisis? En tanto que no debe ser una mente que sólo observa la naturaleza y busca imitarla, sino que quien está despojado del velo es consciente que su ojo es una cámara con la capacidad de transformar el mundo, es decir, es poseedor de una capacidad creativa. Con ella, construye un mundo de significado capaz de mediar la realidad, y de hacer planteamientos propios.

Rossi-Landi fue un filósofo y semiólogo italiano de cuño marxista. En el texto que trabajaremos, realiza un análisis del lenguaje, y traza una homología de este con el mercado, así como con la producción. Las palabras, sostiene, son unidades de la lengua, a partir de las cuales el sujeto produce mensajes. Ambos, es decir, tanto las palabras como los mensajes, son productos del trabajo humano lingüístico. En este sentido, resulta relevante poner atención en la noción de *trabajo*. Si no hay trabajo, no existe el valor, y esto

aplica tanto para el lenguaje, como para los productos del mercado. Que haya trabajo implica que hay, por ejemplo, una planificación y un aprendizaje de cómo llevar adelante cierta tarea, cómo realizar determinado producto, cómo combinar las palabras o “lemas” en enunciados simples y compuestos, así como también discursos y obras literarias. Además, tanto el uso del lenguaje como el de los productos y utensilios, albergan una planificación y una direccionalidad. En ambos casos, hay una manipulación y una transformación. En este sentido, considera a las lenguas como un producto, y, a su vez, al lenguaje como trabajo (Rossi-Landi, 1970).

La importancia de la noción de trabajo para Rossi-Landi, en este sentido, es central, dado que es lo que le permite al sujeto autoproducirse a sí mismo, y llevar adelante un aprendizaje que posibilita la planificación en sus acciones. La superación de un modo de trabajo alienante permite que el sujeto sea capaz de producir tanto instrumentos como palabras, tanto utensilios como enunciados. Sin lenguaje, no hay trabajo. Sin embargo, a su vez, el lenguaje es trabajo, por lo que existe una relación dialéctica entre ambos (Rossi-Landi: 1970). Sin el trabajo lingüístico, no habría lengua. Al considerar la lengua como instrumento, reconocemos el trabajo que esta alberga sobre sí misma, y se dimensiona su carácter *material*, y la posibilidad de su utilización y reutilización por parte de los hablantes.

Es en este punto que se introduce la cuestión del arte que este trabajo pretende abordar, para considerarlo como una lengua que permite la transmisión de significado. Esta consideración, creemos, es pertinente, dado que tanto la lengua como una obra de arte -consideremos un cuadro o una obra literaria, por ejemplo- poseen una materialidad.

Más allá de las distancias mencionadas, Rossi-Landi señala que a partir de la analogía entre la lengua y el dinero, hay un capital lingüístico constante y otro variable, los cuales, contemplados en conjunto, dan como resultado el capital lingüístico total. El primero se trata del conjunto de elementos de los que se sirve el sujeto para realizar cualquier elaboración lingüística, necesarios para expresarse y comunicarse. Sin embargo, esto resulta insuficiente para la comunicación, debido a que es necesario el capital lingüístico variable para que el capital constante pueda captarse con claridad y ponerse en movimiento, y esto vale tanto para el caso de los hablantes y los oyentes, como para el caso de los escritores y los lectores. Sin ambos, la comunicación entre los sujetos de una comunidad resulta inefectiva (Rossi-Landi, 1970).

La precedente explicación nos sirve para analizar el arte en tanto lenguaje y medio para la comunicación. Creemos que lo mismo que describe Rossi-Landi para la lengua, aplica para la obra (en tanto la hipótesis de este trabajo sostiene que el arte es una lengua). La analogía que Rossi-Landi explica para ilustrar la diferencia y complementariedad entre el capital lingüístico y el variable respecto de la lengua, es factible de ser aplicada a la obra de

arte. Para que haya lenguaje, así como para que haya arte, o, dicho en otros términos, para que haya trabajo lingüístico y trabajo artístico, el sujeto debe ser parte de una comunidad lingüística, y por ende no pueden mantenerse a un lado los aspectos sociales que lo componen y posibilitan. De este modo, podrá establecer vínculos sociales, políticos, económicos con otros seres humanos, dentro de un mercado en el cual las palabras, las expresiones, los mensajes y también las obras de arte circulan como mercaderías. El lenguaje, y también el arte, se vuelven elementos a disposición del individuo, en una dinámica de utilización y de producción que le permite autoproducirse, explicitar y desarrollar su propia esencia. Además, el arte, en tanto producto del trabajo humano, y al igual que el lenguaje, satisface las necesidades de comunicación del ser humano, en línea con su carácter de instrumento.

Así como el valor de cada palabra es relacional, también lo es el de la obra de arte, en cierto sentido: una misma obra puede poseer diferentes significados, dependiendo del contexto en el que se encuentre, quién la utilice, quién la interprete, qué se esté intentando comunicar con ella, qué vínculo establece con otros objetos, y también con la sociedad que la rodea. El valor de una palabra es diferente a su valor de uso, y este, a su vez, es diferente al valor de cambio.

Sumado a esto, Rossi-Landi traza una homología entre los artefactos materiales y los artefactos lingüísticos. Esto se debe a que, como mencionamos previamente, existe un inescindible vínculo entre el sujeto y sus producciones: éste se apropia tanto de la lengua como de los otros artefactos que produce, en tanto y en cuanto estos lo forman y lo producen a él mismo. Esta afirmación es válida tanto para la lengua como para cualquier otro artefacto (aquí, como es de esperar, estamos pensando en la obra de arte). Siempre y cuando el sujeto se encuentre librado de la alienación, sus producciones le pertenecen.

En este sentido, resulta pertinente introducir las consideraciones de Paolo Fabbri en *El giro semiótico*, y sus planteamientos en torno a la *teoría de la acción*. Puntualmente, tomaremos los capítulos II y III, titulados “Lo concebible y los modelos”, y “Cuerpo e interacción”. El autor propone una semiosis en función de seguir considerando al lenguaje como una herramienta no sólo para nombrar y representar estados del mundo, sino para modificarlos, transformando tanto a quien lo produce como a quien lo comprende. En este marco, los textos, o los objetos-textos, como él los llama, no son representaciones conceptuales, sino conjuntos de significantes que poseen una incidencia directa en la praxis.

La narratividad constituye una forma de activar la significación, no sólo a través de la combinación de palabras, frases o proposiciones, sino también mediante la articulación de ciertos agentes sintáctico-semánticos que, según el caso, denominamos actores, personajes, entre otros. Esta narratividad ejerce una función configuradora sobre el relato, generando de manera inmediata un sentido determinado. El significado no se deriva

simplemente de los elementos lingüísticos individuales, sino de una organización semántica global de carácter narrativo, que construye un universo de sentido autónomo. No se trata de una mera referencia a significados culturales o psicológicos preexistentes, sino de un proceso de generación de sentido propio. En este proceso, la configuración de las acciones dentro del relato produce una articulación significativa específica, que adquiere, en consecuencia, una dimensión cultural, psicológica, etc. (Fabbri, 2004: 48).

De este modo, la noción de narratividad convierte a la semiótica en una teoría de la acción, en la cual en la esfera de la praxis se traducen una serie de transformaciones, y estas alcanzan tanto a quien produce la narración, como a quien la comprende. El relato sería una configuración de sentido y no un mero retrato del exterior del mismo. La narratividad es todo lo que se presenta cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones, es un acto de configuración de sentido de acciones y pasiones, las cuales pueden estar organizadas desde la forma del contenido (o sea, la semántica) o desde una forma expresiva distinta (verbal, gestual, etc.). No es algo que opera únicamente en la obra literaria, sino también, por ejemplo, en un ballet narrativo, una música con tonalidad narrativa, etc. Las formas expresivas que se utilizan en cada ocasión para expresar la mencionada narratividad, no dejan intacta la forma de ese contenido que deben poner de manifiesto. La narratividad no se articula de la misma manera si el medio es sonoro, espacial, corpóreo o material. (Fabbri, 2004: 57-58). En otras palabras, un ballet, una pieza musical y una escultura no manejan las mismas formas, por lo cual encontramos que la narratividad se puede expresar a través de diversos medios. La narratividad excede la literatura: la posibilidad de constituir una trama va más allá de la literatura, y más allá del cuerpo textual. Incluso aquellas obras que no poseen ninguna materialidad, como por ejemplo, una pieza musical, trama una narrativa que transforma el campo de la acción. Retomando a Rossi-Landi, podemos afirmar que allí donde hay trabajo, hay una narrativa: la planificación y la estructuración necesariamente transforman la realidad que nos rodea.

Blumenberg, en el capítulo “Una aproximación antropológica a la actualidad de la retórica”, se propone analizar en qué consiste la retórica, considerada desde el punto de vista antropológico. Para ello, comienza por definir qué es el hombre desde dos diferentes perspectivas: el ser humano pensado en términos de lo que le falta, un ser carencial dejado en la naturaleza y atormentado, o bien poseedor de una riqueza en un sentido creativo de poder producir toda la realidad física y simbólica que lo rodea. Una no es condición de imposibilidad de la otra: el hombre, en un sentido de riqueza, posee la verdad gracias a la retórica, pero por ser pobre precisa de la retórica como un arte de las apariencias, para arreglar o maquillar esa carencia de verdad. Dice el autor: “La técnica del discurso aparecería como un caso especial entre las otras formas reguladas de comportamiento: da a entender algo, pone signos, logra acuerdos o provoca contradicciones; un silencio, una

omisión pueden, en el contexto de un comportamiento, hacerse algo tan retórico como un grito de rabia popular leído en un papel. (...) La retórica es, incluso por debajo del umbral de la palabra hablada o escrita, una forma utilizada como medio y una regulación empleada como instrumento". (Blumenberg, 1999: 117). Y luego, más adelante: "La acción es lo que compensa la indeterminación del ser humano, y la retórica es la fatigosa producción de aquellos acuerdos que, para ser posible el obrar, deben encargarse en la comunidad de la labor de regulación (...). Bajo este aspecto, el lenguaje no es un instrumental para la comunicación de conocimientos o verdades, sino primordialmente para la producción del buen entendimiento, asentimiento o tolerancia que necesita el que obra" (Blumenberg, 1999: 119).

Retomando las citas del párrafo anterior, es importante resaltar que el lenguaje no es un instrumento que le sirve al sujeto para comunicar ciertas verdades o conocimientos, sino que lo que hace es abrir la posibilidad de que los sujetos se entiendan entre sí. El lenguaje, entonces, es parte de la retórica, la cual opera constantemente en la realidad humana. No hay algo que resida fuera de ella, sino que subyace a la base de la comunicación, del obrar, de la acción, del arte, etc. Se deriva de las posturas de expuestas de Rossi-Landi y Blumenberg respecto del lenguaje y lo instrumental, una diferencia nodular: mientras que para Rossi-Landi el lenguaje es un instrumento que sirve a los sujetos para realizarse y autoproducirse, y en la medida en que es fruto del trabajo humano, satisface no sólo esas necesidades de autorrealización sino de comunicación. Este esquema, por ende, opera del mismo modo en el arte: un esquema comunicacional a la mano del sujeto, para abordar la realidad y transformarla, en una operación en la que el sujeto también se transforma y modifica a sí mismo. En cambio, Blumenberg sostiene que el lenguaje no es un instrumento, y que lo que sí es un instrumento es la retórica. Esta no es de uso opcional: nada escapa a ella, el sujeto no puede prescindir de su uso: el significado y el entendimiento no están determinados de antemano, sino que se producen en un contexto y se reinventan constantemente. De este modo, es posible la comunicación. Este ser humano carencial y atormentado precisa de la retórica para su accionar, es decir, la retórica presupone situacionalmente la compulsión a la acción de este ser humano carencial" (Blumenberg, 1999). Además, "[l]a retórica no es únicamente la técnica para lograr esa eficacia, sino también para seguir haciéndola comprensible: nos hace conscientes de unos medios efectivos cuyo uso no tiene que ser ordenado aposta, pues ella se limita a explicitar algo que, de todos modos, ya se ejecuta" (Blumenberg, 1999: 122).

En adición a esto, Blumenberg afirma que la relación del hombre con la realidad muchas veces es complicada e inasible, por lo cual terminan operando elementos retóricos para acortar esa distancia. Un caso de esto sería la metáfora: "Comprender algo como algo concreto, es radicalmente distinto del procedimiento de comprender algo mediante algo

distinto. El rodeo metafórico de mirar, a partir de un objeto temático, a otro distinto, suponiéndolo, de antemano, interesante, trata a lo dado como algo extraño y a lo otro como lo disponible más familiar y manejable. Si el valor límite del juicio es la identidad, el de la metáfora es el símbolo; aquí, lo otro es lo completamente otro que da poco de sí: nada más que la mera reemplazabilidad de lo no disponible por lo disponible. El animal simbólico domina una realidad genuinamente mortífera para él haciéndola reemplazar, representar; aparta la mirada de lo que le resulta inhóspito y la pone en lo que le es familiar” (Blumenberg, 1999: 125). La realidad, entonces, precisa ser mediatizada por el movimiento retórico: la metáfora se presenta como un modo de aproximación a un entorno inaccesible, inabarcable, o como mínimo extraño, apareciendo este movimiento como la posibilidad de mirar aquello que no permite ser mirado. Este ser carente encuentra la riqueza en su compulsión a la acción, hace posible, aún sin intentarlo, aquello que en principio se le presenta imposible.

En este aspecto, Kofman sitúa a la retórica como mediadora de aquello que resulta insoportable al ser humano. Aquello que es imposible de ser mirado, se vuelve capaz de permitir una aproximación a través de los procesos retóricos. En este sentido, introduce la figura de la Medusa, como aquello que no permite que se lo mire sin consecuencias: quien se atreva a hacerlo sin mediación, deberá lidiar con los efectos de mirar lo inmirable, lo horroroso, lo perturbador.

Kofman, además, expone la diferencia entre una estética reproductiva y una productiva, lo cual sirve a este trabajo como herramienta para pensar la producción de sentido en lo artístico. La autora retoma el caso del pintor, tomando como paradigma a Leonardo Da Vinci, para quien “la pintura más merecedora de elogios es la que tiene más parecido con lo que imita” (Da Vinci en Kofman, 1975: 63). En este sentido, el pintor no es más que un espejo fiel del universo, y su talento reside en la habilidad de imitación de la naturaleza. En cambio, desde la perspectiva nietzscheana, el ojo del pintor y la mano del pintor no deben estar entrenadas para reproducir, sino para crear un nuevo universo de sentido. La cámara oscura, es decir, el ojo del pintor, entonces, funciona en estos términos como mediación de la realidad, como aquello que produce un sentido que permite aproximarse a la naturaleza de otro modo, aún cuando esta en un primer momento se presenta como insoportable. Lo inmirable, entonces, no debe ser visto a través de ese calco que produce el pintor al modo de Da Vinci, sino en este proceso en el que convergen el mundo, el ojo del pintor y su creatividad, produciendo un nuevo resultado.

Conclusiones

Rossi-Landi resaltaba la noción de valor en el lenguaje. El valor, como mencionamos, está estrechamente vinculado con el trabajo que la lengua alberga sobre sí misma. Sin trabajo, no hay lenguaje: el aprendizaje de la misma, así como su cultivo, son algunos de los elementos que le otorgan valor y significado a las palabras, las unidades de la lengua. Algo

similar ocurre con el arte: no hay cuadro si no hay aprendizaje y conocimiento respecto de la utilización de los materiales. De este modo, podemos hablar no sólo en términos de trabajo lingüístico, sino también en términos de trabajo artístico. Quien interpreta la pieza, vuelve a poner en funcionamiento los engranajes montados por el autor, y otorga el capital variable indispensable para que la obra estalle con la fuerza de su movimiento, circulación y, por ende, significado.

Siguiendo a Rossi-Landi, si para que haya valor debe haber trabajo, creemos aquí que para que haya trabajo debe existir lo que Fabbri denomina narratividad. Es allí donde queda plasmado y puesto de manifiesto el trabajo que alberga ya sea el texto literario, la pintura, el cuadro de ballet, la pieza musical, etc. Ese trabajo direccionado y planificado, es decir, orientado a la producción de cierto artefacto, deriva en la manipulación y la transformación de la realidad: la producción de significado, de este modo, transforma a la obra en la medida en que se produce, a la vez que la obra transforma la realidad. Así, la *teoría de la acción* que plantea Fabbri efectivamente nos muestra cómo el arte tiene implicaciones prácticas que se derivan, entre otras cuestiones, de su estructura narrativa.

El valor de una palabra es entendido como su posición dentro de una lengua, así como el valor de una mercancía depende de su posición dentro del mercado. Creemos, en ese sentido, que lo mismo vale para el arte en relación a su contexto y entorno. Adquiere sentido en función de él, y la narratividad constituye su trama tanto hacia el interior de la obra, como como hacia el exterior, dado que es la que la posiciona en su contexto. Como explica Fabbri (2004), la significación no la dan los signos que representan cosas u objetos, sino los procesos que se convierten en actos de sentido. La obra, entonces, una vez producida, permanece como un utensilio a la mano del sujeto, que le permite interpretar la realidad a la vez que la transforma y se transforma a sí mismo.

Sin embargo, siguiendo a Kofman, el artista no debe ser una mente que sólo observa la naturaleza y busca imitarla, sino que quien está despojado del velo es consciente que su ojo es una cámara con la capacidad de transformar el mundo, es decir, es poseedor de una capacidad creativa. Con ella, construye un mundo de significado capaz de mediar la realidad, y de hacer planteamientos propios. En este sentido, cabe preguntarnos si desde la perspectiva de la autora, toda obra de arte es trabajo y, en derivación de ello, si toda obra de arte permite interpretar la realidad. Según ella, cualquiera que meramente imite la naturaleza no produce ningún tipo de sentido nuevo y, por ende, creemos que no funciona como mediadora retórica de esa realidad complicada de asir o, como mínimo, de mirar. Si bien representar la naturaleza quita al sujeto de esa postura alienante, sigue siendo reproducción, y no producción. Será, en todo caso, una reproducción del sentido pero no una producción del mismo.

Entonces, ¿hay narratividad si no hay algo nuevo para decir? ¿En qué medida existe narratividad si simplemente se vuelve a reproducir aquello que ya está dado allí? Si no hay un nuevo acto de planificar la direccionalidad del trabajo, no hay producción del discurso. Retomando a Blumenberg, aún un arte imitativo estaría inserto en el juego retórico, aunque no lograría mediar con aquello que es insoportable de digerir. ¿Acaso no es esa la función principal del arte? ¿Producir nuevos sentidos en esta realidad violenta, para poder vivir en proximidad con ella, inmersos en ella? No son necesarios mecanismos de reproducción de la violencia del mundo, sino otros que produzcan nuevas formas de significado, y la cámara oscura es un elemento que lo permite.

Referencias bibliográficas

Blumenberg, H., (1999) "Una aproximación antropológica a la actualidad de la retórica" en *Las realidades en que vivimos*, Barcelona, Paidós.

Fabbri, P. (2004), *El giro semiótico*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Kofman, S., (1975), *Cámara oscura de la ideología*, Madrid, Taller de ediciones Josefina Betancor.

Rossi-Landi, F., *El lenguaje como trabajo y como mercado*, trad. I. Manzi, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.