



Intentos conceptuales para definir al arte como discurso estético

Vivian Romeu

vromeu.romeu@gmail.com

Universidad Iberoamericana

Resumen

Con este trabajo se pretende reflexionar en torno a la especificidad estética del discurso del arte. El objetivo es acercarnos a una definición del discurso estético que atienda a las características de la obra de arte, tanto en función de su condición de producto de una práctica social concreta como lo es la práctica artística, como en función del tipo de efecto (sensible) al que convoca el arte en tanto finalidad de su hacer.

Palabras clave: discurso estético, arte, materialidad estética, metáfora.



Intentos conceptuales para definir al arte como discurso estético

Vivian Romeu

vromeu.romeu@gmail.com

1. Introducción

La exclusiva y arbitraria descripción del lenguaje del arte como lenguaje simbólico ha provocado no pocas confusiones en torno a la reflexión sobre el este fenómeno sociocultural. Es comprensible, no obstante, que entendiendo al arte, en sus inicios, como imitación del mundo exterior, se hable de lenguaje simbólico ya que lo simbólico no encuentra tradición alguna, pese a la polisemia propia del término, fuera de los marcos conceptuales de la representación o la mimesis que es, paradójicamente, donde el lenguaje del arte ha logrado mayormente instalarse desde el punto de vista conceptual.

Pero si bien el arte es un fenómeno sociocultural, es de hecho el resultado de una práctica humana y social, de un quehacer históricamente situado. En ese sentido, lo que en sus inicios tomó un carácter básicamente imitativo –e incluso, conjurativo (función mágico-religiosa)- con el paso del tiempo no lo fue más. A este arte le siguió otro más fantasioso e imaginativo, cuyo apelativo de simbólico aludía más que a su naturaleza representativa a su condición metafórica, evocativa.

Esta nueva conceptualización del arte, anclada –hay que decir- en la tradición filosófica desde donde la Poética se concibió como el lugar de los discursos imaginarios, de lo irreal, propició la aparición de una nueva nomenclatura en el lenguaje del arte, donde éste aunque siguió siendo denominado como simbólico, pasó a entenderse ahora desde su acepción metafórica. Es desde esta perspectiva conceptual



que el arte se distingue de otros objetos, por lo que partimos de ella para plantear una reflexión sobre la posibilidad de pensarlo como discurso.

La naturaleza ficcional e imaginaria de la creación del arte y su producto (obra de arte) nos hace pensar que el arte realiza una representación metafórica de un objeto para evocarlo apelando al mundo de la imaginación y la fantasía del intérprete, que es a su vez el mundo o el universo de lo irreal, lo no dicho, lo evocado, lo sugerido, lo posible, pero inexistente. En consecuencia con ello, el lenguaje del arte en tanto metafórico, no sólo plantea la necesidad de una reflexión sobre la metáfora, sino sobre la manera en que a través de ella se construye o configura el texto artístico como acontecimiento comunicativo (Beaugrande y Dressler, 1997), que es lo que engendra la posibilidad del discurso.

Si bien esta conclusión puede parecer en un inicio un tanto contradictoria debido a que la idea de comunicación se opone sustancialmente a la idea de metáfora, nos parece que esta contradicción aparente puede solventarse si entendemos la condición comunicativa del arte trascendiendo el posicionamiento lingüístico de Beaugrande para situarnos en la comprensión del arte como la práctica social de ciertos agentes sociales (los artistas), a través de la cual se transmiten y negocian los significados sociales. Ello supone, no obstante, pensar al arte como un mecanismo o dispositivo de poder, regulador –vía la interacción comunicativa o discursiva- de las relaciones sociales. Por una cuestión de espacio, en este trabajo no abordaremos este tópico, pero lo dejaremos planteado para futuras comunicaciones, ya que estamos conscientes de que la conceptualización del arte como discurso precisa de entenderlo al menos en tres niveles de análisis: el nivel textual, que se correspondería con una caracterización la obra de arte como texto autónomo del que sería necesario evidenciar su funcionamiento como lenguaje; el nivel social o de funcionamiento, que debería dar cuenta de las relaciones entre obra de arte y sociedad, sus condiciones de producción,



circulación y recepción; y el nivel sistémico-funcional o comunicativo que necesitaría explicar qué comunica el arte como sistema y de qué forma lo hace.

En este trabajo, abonaremos a la discusión de los dos primeros niveles y avanzaremos hipótesis que permitan dar cuenta del tercero. Así las cosas, plantear una reflexión en torno al arte como discurso debe necesariamente partir de entender al discurso desde dos vertientes conceptuales. La primera, propuesta por Teun Van Dijk (2008), que define al discurso como el uso de lenguaje en situaciones de interacción social con fines comunicativos –lo que supone tanto un alguien que usa el lenguaje como alguien al que va dirigido dicho uso, y supone también la delimitación de esa situación de interacción donde el intercambio de información y sentido constituye el meollo mismo de los mecanismos de legitimación en un escenario de lucha por el poder simbólico, que es – como dice Bourdieu (1995)- reflejo al fin y al cabo de la lucha en el orden social-.

La segunda vertiente conceptual se le debe en autoría a Julieta Haidar quien desde un enfoque multidimensional e interdisciplinar del discurso, lo define como una práctica social o acontecimiento que incide en la producción de la vida social, histórica y cultural de las sociedades (Haidar, 1992, p. 143-146). En ambos casos, como se puede notar, el discurso se erige como expresión de la identidad de los grupos sociales que los construye, de sus intereses y cosmovisiones, cuyo uso comunicativo va más allá de la simple transmisión e intercambio de significados, ideas y emociones para conceptualizarse como un modo de configurar y legitimar sistemas de significación en función de las relaciones de poder existentes en el escenario social.

A ello añadimos, además, la necesidad de tener en cuenta la naturaleza ideática y metafórica que comporta el arte en tanto texto y fenómeno del mundo sociocultural de las sociedades, así como la naturaleza del efecto estético que se genera justamente a partir de ella. Esto resulta importante toda vez que el arte no puede ser explicado como discurso al margen de la peculiaridad de su materialidad y su efecto, que es en nuestra opinión lo que lo diferenciaría a su vez de otros discursos, como el científico o





el político, por sólo poner dos ejemplos. He aquí el meollo de este trabajo y sobre el cual pretendemos dar cuenta a continuación. Veamos.

2. En torno a la materialidad del discurso del arte

El concepto de materialidad como propiedad de los discursos fue inicialmente propuesto por Michel Foucault en su célebre alocución *El orden del discurso* en 1970.

Este concepto aludía de una manera poco clara a las formas o mecanismos en que el discurso, como dispositivo de legitimación del poder e institucionalización del saber, pretendía cancelar, anular o simular los efectos de dominación que ejerce. Más adelante, Julieta Haidar (1992), desde su propuesta interdisciplinar del discurso, retoma la noción foucaultiana de materialidad –y sin definirla claramente también- la caracteriza como lo que constituye al discurso, desde lo lingüístico-textual hasta el poder, la ideología y el inconsciente, pasando también por lo estético (Haidar y Rodríguez, 1997).

En suma, que sin dejar claro del todo qué es la materialidad del discurso, lo cierto es que ambos autores operan funcionalmente con una definición que pretende explicar la relación entre el discurso y lo extradiscursivo, esto es: que pretende explicar las condiciones de producción, circulación y recepción de los discursos, en aras de entender que las materialidades permiten configurar el funcionamiento de los mismos, es decir, la forma en que funcionan u operan en el ámbito social porque la materialidad es a fin de cuentas lo que los hace funcional.

Como se puede ver, esto conlleva a pensar en el funcionamiento del discurso no sólo de modo interno o textual, sino también desde el punto de vista social. En ese sentido, la reflexión que sostendremos a continuación debe servir para explicar ambos niveles del funcionamiento discursivo del arte. Partimos del concepto de función estética propuesto por Jan Mukarowsky en los 70's, toda vez que establece también no sólo



una definición de arte que compartimos, sino una definición que permite pensarlo como discurso, tanto en su variante de uso del lenguaje, como en la variante de práctica social.

2.1. La función estética en el arte

Mukarowsky llamó función estética a la manera en que el arte obligaba a los receptores a significar allende la obra en tanto ésta, al estar desviada en su estructura de la estructura de la lengua estándar, enfatizaba el plano de la expresión en detrimento del plano del contenido. Forma antes que fondo, sería la traducción sintética del legado del semiólogo checo respecto a la función estética. Para este autor, la función estética del arte estaba vinculada, como toda función, a la idea de estructura. Por ello, cuando hablamos de función estética debemos incluir en el paquete reflexivo también el análisis de la estructura. Es esto, y no otra cosa, lo que permite hablar de funcionamiento, a la manera en que Foucault y Haidar se refieren a la materialidad discursiva como funcionamiento del discurso. En ese sentido, y dicho claramente lo anterior, la reflexión sobre la función estética del arte debe llevarnos justamente a la manera en que funciona el lenguaje del arte a través de la materialidad que pone en juego.

Sabiendo que Mukarowsky establece una definición operativa del arte basada en la delimitación de la función estética respecto de la función comunicativa que todo texto artístico supone, es factible afirmar junto con el autor que si en el arte la función estética es dominante, ello no indica que la función comunicativa se anule, sino más bien que la segunda está subordinada a la primera. Al respecto dice, “la línea divisoria entre la poesía y la prosa, está, hasta cierto punto, determinada por la mayor participación en la función comunicativa –es decir, extraestética- de la prosa en comparación con la poesía” (Mukarowsky, 1977, p. 52). Según el autor, en las obras de





arte la función comunicativa es nula o está disminuida, entendiendo por función comunicativa como aquella en la que la significación es transmitida por el objeto en sí; por contraste, la función estética la significación es producida por el sujeto en un espacio de subjetivación que, a nuestro juicio, privilegia la interpretación y no la comunicación propiamente dicha.

Es precisamente esta última acotación lo que posibilita decir a Mukarowsky que la función estética del arte es una fuerza proveniente del sujeto intérprete, del público, que transforma los grados de percepción de la obra, por ello el autor señala que el arte no busca comunicar al evadir la transmisión de significados mediante el objeto, sino más bien que busca activar el plano de la expresión para que sea el receptor quien construya dichos significados a partir de un entramado complejo de sentidos que dependen tanto de la experiencia vital, psicológica y emotiva del sujeto como de las condiciones histórico-sociales en las que activa su recepción. Así, como se puede ver, la función estética se imbrica con la función comunicativa, que es lo mismo que decir que en la manera en que se desvía la norma del decir, se potencia la participación del intérprete haciendo posible con ello la interpretación, a través de una especie de comunicación del intérprete con la obra. He aquí una descripción del funcionamiento de la materialidad estética en el discurso del arte. Veamos cómo esto puede operarse a través de una reflexión en torno a la materialidad presente en el enunciado de la obra de arte.

2.2. El binomio materialidad-gramaticalidad en la obra de arte

Los gestos, los colores, las texturas, los sonidos, las palabras, etc., son elementos expresivos de cualquier expresión significante, sea artística o no; por ello, los signos presentes en cualquier texto llamado obra de arte no se diferencian de los signos presentes en un texto cualquiera –Danto (2002) lo diría de una manera más sintética y





clara: los objetos del arte no son distintos per se de los objetos comunes-. No obstante ello, lo cierto es que en el arte dichos soportes permiten estimular un tipo de percepción que pudiéramos llamar sensorial, o primordialmente sensorial, como dijera Mukarowsky (1977, p. 49-50), de tal forma que en dicha percepción predomine el recreo de los sentidos –que es siempre una percepción más individual, más íntima- por encima de la percepción intelectual –más social, simbólica, colectiva-. Esto solamente podría lograrse si la obra de arte –más allá del contenido- se convierte, a través de su lenguaje o forma, en el conector natural entre el público y su sentir, es decir, en el objeto que intencionalmente estimula la vivencia estética en el público.

Como hemos intentado apuntar con anterioridad la materialidad del arte se gesta a través de significantes que son aprehensibles vía lo sensorial, de manera que dicha percepción se ubica indefectiblemente en el registro tímico del sujeto (gusto vs disgusto, afecto vs rechazo) que es ya –intrínsecamente- una forma de significación. Es a esa materialidad a la que llamaremos estética pues la naturaleza de los significantes sólo debe ser aprehensible estéticamente en la obra de arte. Así, en principio, el funcionamiento del arte debe ser fundamentalmente estético, o lo que es lo mismo: enfocado a la activación o estimulación de los sentidos como vía para la aprehensión de la obra tanto en términos sensoriales como sensibles, dada la disposición afectiva o tímica que de la percepción sensorial se despliega.

Considerando lo dicho, se hace necesario señalar que hablar de materialidad estética impacta de alguna manera en la configuración gramatical asociada al lenguaje de la obra de arte pues la gramaticalidad no es más que la estructura desde la que se hace posible el funcionamiento de la misma como discurso. En ese sentido, la materialidad (funcionamiento de los significantes) y la gramaticalidad (estructuración de los significantes en conjunción con su funcionamiento) son aspectos del discurso que vehiculan el abordaje del arte como discurso tanto desde el punto de vista social, es decir, como práctica (con reglas de funcionamiento, condiciones de producción,





circulación y distribución), como desde el punto de vista inmanente, estructuralista, o sea, entendiendo a la obra de arte no como un producto, sino como un texto.

Desde este último aspecto, el semiólogo ruso Iuri Lotman ha hecho considerables esfuerzos para conceptualizar al texto artístico desde su estructura. Él señala que en el texto poético (o artístico) la estructura de la expresión se convierte en la estructura del contenido (Lotman, 1988, p. 194), es decir, que la significación depende de la organización de los elementos al interior de la estructura que organiza los elementos en el plano expresivo para configurar un texto poético; de esa manera el significado no depende de los elementos aislados que conforman el texto sino de su inserción en el todo de forma intrínseca y autorreferencial.

Si relacionamos esto con lo planteado por Roman Ingarden, quien desde la vertiente fenomenológica de los estudios literarios, señala que la obra de arte posee una estructura indeterminada que provoca la emergencia de zonas de incertidumbre desde las cuales se conmina a los públicos a completarla o a determinarla por iniciativa propia y a través del despliegue de su imaginación (Ingarden, 1987), debemos concluir que 1) para que un receptor pueda participar “comunicativamente” del enunciado de la obra debe disponerse a completar la información ausente en un texto por medio de la interpretación, lo que supone a su vez la existencia de un texto “incompleto”, es decir, deliberadamente falto de información o al menos que de difícil acceso interpretativo, 2) de tal manera que la ausencia de, o la dificultad de acceso a esta información obedezca a la manera en que están estructurados “desviadamente” sus elementos; así, 3) la significación resultante no sólo deberá poner en juego la capacidad imaginativa del receptor-intérprete, sino que lo obligará a imaginar en cierta dirección y desde un cierto registro tímico, lo que estará a su vez estrechamente vinculado con el efecto generado. Esto último implica que el funcionamiento estético de la obra de arte deberá depender de la gramática o lenguaje con el que la obra se configura, mismo que al principio de este texto hemos referido como lenguaje metafórico. A continuación





explicamos esto con más detalle a la luz de la Teoría de la Metáfora de Paul Ricoeur, donde la metáfora no resulta ser un elemento retórico, sino el elemento de generación de sentido que impacta en el funcionamiento del enunciado de la obra de arte.

En la Teoría de la Metáfora, el filósofo francés perfila una definición en torno al carácter estructural de la metáfora, es decir, en torno a su concepción como lenguaje.

Para Ricoeur, la metáfora será un modo de estructurar el sentido en los textos poéticos a través del aniquilamiento de los sentidos literales de los elementos del discurso, y esto sucede cuando el discurso mismo está construido sobre una relación tensional y/o conflictiva que establecen algunos de sus términos (o todos) entre sí (Ricoeur, 2001). Esta tensión se da por la emergencia de elementos contradictorios que conforman lo que Ricoeur denomina “impertinencia semántica”, es decir, una inconsistencia del sentido textual. En opinión del autor, dicha impertinencia puede ser resuelta por los intérpretes a partir de la construcción de sentidos nuevos o emergentes, mismos que al no tener referencia en la realidad de la obra, deben fraguarse vía la imaginación.

En Ricoeur, al igual que en Mukarowsky, el intérprete (receptor, lector, público) juega un papel fundamental en la significación de la obra de arte ya que la metáfora al sabotear el entendimiento promueve la participación de este sujeto ante lo que denominamos “enunciado metafórico” que es el enunciado que logra construirse como obra de arte por medio del uso de la metáfora toda vez que ésta supone la desviación de la norma estándar.

Parte de lo mismo señala el fenomenólogo Wolfgang Iser cuando dice que el texto literario constituye a su objeto, es decir, se conforma autorreferencialmente, en el acto mismo de enunciación (Iser, 1987, p. 102). Por eso, la naturaleza de la obra de arte, tal y como lo sugiere el autor no es constativa, sino interpretativa, es decir, que considera estructuralmente la participación del lector. En ese sentido, como se puede apreciar, la estructura del texto artístico no puede definirse ajena a las posibilidades de



interpretación del intérprete, por lo que podemos concluir que en la medida en que la indeterminación resulta la causa de un efecto interpretativo –que no es más que un efecto de completamiento-, digamos, más libre, más heurístico, la gramaticalidad del arte como discurso debe pensarse como el modo en que el texto del arte se conforma para provocar o convocar a una experiencia sensible. Dicho de otra forma: la gramaticalidad del arte pensado como discurso posibilita la comprensión del arte como lugar de encuentro del lector-intérprete con su sensibilidad, con su sentir, así como con las formas en que crea conocimiento sobre la obra o aprehende su ficticia realidad a partir de ello. En el apartado que sigue avanzamos una hipótesis al respecto.

3. Materialidad estética, gramaticalidad metafórica. Condiciones necesarias para un efecto estético de la obra de arte

La reflexión sobre la naturaleza estética de la materialidad en el discurso del arte, aunado a la reflexión sobre la naturaleza metafórica de su gramaticalidad discursiva presume la necesidad de analizar la manera en que ambos aspectos operan para generar el efecto estético tradicionalmente atribuido a las obras de arte (más conocido como experiencia estética). En ese sentido, en nuestra opinión, el análisis de la naturaleza estética del efecto del arte debe posibilitar dar cuenta de su funcionamiento en términos sociales. He ahí desde donde se articula lo discursivo con lo extradiscursivo, lo propio del discurso del arte con aquello propio de su funcionamiento a nivel social. Por ello creemos que el nombre de estético para definir al discurso del arte permite gestar una diferencia real con aquel discurso llamado artístico que se enfoca, como en el caso del discurso político, en el tema del arte y no en su funcionamiento estético.

Por otra parte, la naturaleza estética del efecto del arte resulta también un intento por definir la experiencia del arte como experiencia estética, definida a su vez por la



Teoría Estética más tradicional como una experiencia, cuyos matices vivenciales, desde el punto de vista sensible y cognitivo, no han sido abordados con claridad. Y al mismo tiempo, este esfuerzo conceptual supone además conservar la distinción de la experiencia del arte con respecto de otras experiencias sensibles con las que comparte su genealogía. A continuación se esboza una propuesta al respecto.

3.1. La experiencia fascinante como condición de la experiencia estética del arte

En otros trabajos hemos abordado la caracterización de la experiencia estética en el arte sosteniendo la idea de su condición de experiencia fascinante, esto es, de experiencia capaz de subyugar nuestros sentidos, doblegarlos bajo el peso del asombro, de lo sorprendente, de lo indeterminado. En nuestra opinión, sólo una experiencia fascinante podría causar una conmoción sensorial y emotiva en los receptores que evitara o inhibiera, al menos durante un lapso de tiempo, la interpretación simbólica o intelectual.

La importancia que esto tiene para la conceptualización del discurso estético estriba en que ciframos justamente dicha conceptualización en la posibilidad de que el arte pueda convocar una aprehensión estética –entiéndase sensible, emotiva, afectiva–.

Sólo así asistimos a la realización funcional de la naturaleza estética de su efecto, que si bien puede llegar a ser cognitivo (y lo es ciertamente, o lo termina siendo en algún momento), lo relevante es que el conocimiento resultante debe ser obtenido originariamente vía la irritación sensorial lo que implica, al menos desde el inicio, una inhibición de lo conceptual, lo intelectual.

Lo anterior se logra por medio de la conmoción sensorial y para ello nuestros sentidos deben estar inundados de sensaciones nuevas o mezcladas, indefinidas. En otras palabras: una percepción incapaz de ser pensada, incapaz de ser aprehendida a través de la mente o los conceptos. Por eso es que, tal y como señalaba Mukarowsky a





propósito de la función poética, el efecto “estético” de las obras de arte no puede situarse en su estructura indeterminada (o gramaticalidad metafórica), aún y cuando ésta sea necesaria; más bien es en la relación entre la interpretación heurística del lector con respecto al texto artístico que se torna un universo abierto a la significación debido precisamente a sus vacíos de información, a sus enunciados indeterminados o metafóricos, lo que hace posible ese efecto de conmoción sensorial que proponemos llamar efecto de fascinación derivado de una experiencia fascinante .

Etimológicamente, fascinación significa encantamiento y lo que encanta tiene que ver con lo mágico, lo que hechiza; de ahí la seducción. Por eso cuando un sujeto percibe fascinación en la obra de arte, queda seducido por ella, hechizado, y tal hechizo ocurre cuando el sujeto percibe una diferencia o desviación del significante derivada de su inscripción en una gramática tensional o metaforizada que dificulta su aprehensión racional en tanto que al ser nueva y diferente, no puede apelar al registro de patrones cognitivos del sujeto para aprehenderla o interpretarla. Así, toda aprehensión fascinante resulta del proceso interpretativo del sujeto ante lo “desconocido” –o ante aquello para lo cual ha suspendido o invalidado (voluntariamente o no) los sistemas cognitivos preexistentes- en tanto objetos poseedores de rasgos significativamente raros o extraños para los cuales no tiene patrones de reconocimiento.

Cuando un sujeto percibe estéticamente los fenómenos y objetos del arte, se está disponiendo emotiva y cognitivamente a entrar en una relación semiótica de fascinación con objetos y fenómenos en los que cree percibir cierta “rareza” como valor significante. Dicha rareza, insistimos, no responde a ninguna propiedad especial del objeto en sí, sino a una especie de configuración otra en su gramaticalidad que se instituye, parafraseando a Bajtín (1990) como alteridad, o sea, haciendo del objeto o el fenómeno algo diferente a la percepción del sujeto. Sólo en ese instante puede hablarse del sujeto fascinado como aquel que, impulsado por el despliegue de su actividad emotiva y estética está conminado a suspender los patrones perceptivos y



cognitivos que le ayudan a interpretar simbólicamente el mundo para favorecer una aprehensión sensible basada en la vivencia del sentir. Por ello afirmamos que no hay pues efecto fascinante que no sea mínimamente convocado por la gramática misma de la obra de arte, lo que en términos sociales logra explicarse por las condicionantes sociohistóricas y culturales del estado de conocimiento de una comunidad vs las de las condiciones de producción del artista.

Una vez dicho esto se hace necesario entonces demostrar que tanto la materialidad como el efecto del arte constituyen modos diferenciados del hacer y el decir “funcional” de los artistas como agentes sociales, lo que se vincula al hecho de que la obra de arte es el producto resultante de la posición de estos sujetos en el espacio social y de la legitimación de su capacidad y funcionalidad comunicativa.

4. El discurso del arte como discurso estético. Un acercamiento a su funcionamiento comunicativo

Pierre Bourdieu (1995) al señalar que el arte tiene una posición en el espacio social –que es simbólico por excelencia- ofrece insumos teóricos y empíricos para pensar al arte como escenario desde donde se configura la interacción entre individuos y grupos al interior de lo social. Lo anterior, sin embargo, aunque dicho de manera rápida, no es una conclusión menor, y da pie para entender al arte como lugar de producción simbólica, y en consecuencia como ámbito de lucha por la posesión de los significados sociales, lo que implica asimismo una disputa por la distinción. Según el sociólogo francés, es en la distinción donde se separa lo bello de lo feo, lo culto de lo popular, lo bueno de lo malo, lo superior de lo inferior, etc. y es justo ahí donde el arte y el propio



consumo cultural se predisponen para cumplir una función social de legitimación de las diferencias sociales.

El campo del arte así entendido, se distingue de otros campos de producción simbólica porque está conformado primariamente por artistas, es decir, por agentes sociales que cuentan con una especialización concreta en términos artísticos y que producen bienes simbólicos que son percibidos y/o consumidos como espirituales y trascendentes, a los cuales hemos llamado obras de arte (Bourdieu, 1995). La razón de esta percepción es que a los artistas, a lo largo de la historia, se les ha considerado como genios capaces de innovar y crear cosas bellas que alimentan el espíritu, intelectuales de vanguardia que buscan el progreso social e individual para el ser humano, etc.; de ahí que tanto el discurso del arte como el discurso sobre el arte posibiliten la legitimación de su hacer simbólico consolidando su papel “autónomo” en la sociedad, es decir, descontextualizando su hacer (y su decir) de lo social-histórico.

Ahora bien, aunque como dijimos al inicio de este texto, resulta imposible pensar al arte desvinculado de lo social en tanto es práctica humana, social e históricamente situada, lo cierto es que de manera arbitraria, mayormente los artistas son socialmente percibidos como no-sujetos, es decir, como seres independientes del escenario espacio-temporal donde se insertan, libres de las ataduras del mercado y la política, productores por ello bienes “espirituales”, “extraordinarios” y “geniales”, todo lo cual obedece a las condiciones en que se ha gestado el sentido sobre la producción y el consumo del arte en lo social-histórico concreto en las sociedades occidentales a lo largo del tiempo.

Como se puede notar, entonces, es la capacidad misma del arte para comunicar su distinción lo que convierte en esencia a esta práctica social y humana en su propio mecanismo para reproducir el sentido que permite significarla como actividad simbólica privilegiada, muchas veces sublime y ajena a las vicisitudes terrenales. El producto de su hacer (la obra de arte) realizado o concretado bajo las normas de un





lenguaje “desviado” que posibilita la evocación imaginativa y la remisión a una realidad ficcionada, irreal, inexistente, así como la forma en que se configura gramaticalmente a través del uso de enunciados metafóricos que ponen en tensión al sentido, es la forma en que el arte comunica socialmente su distinción.

Esa es la razón por la que sostenemos que para hablar del arte como discurso obligadamente, desde una primera instancia, debe hacerse referencia a su posición campal, es decir, como campo social, concepto que se explica en relación con la existencia y funcionalidad de normas del decir y del hacer, es decir, de prácticas y discursos bien delimitados funcionalmente, ya que es la única manera de que los bienes simbólicos que producen los artistas como parte de su quehacer campal, se entiendan como el producto o resultado de la configuración del campo mismo, aún y cuando nada diga la teoría de Bourdieu sobre la calidad o el contenido del producto del arte en cuestión.

Por todo lo anterior, del postulado de la Teoría de los Campos Sociales de Bourdieu logra desprenderse la aseveración de que el arte comunica desde esta posición social, es decir, desde el lugar en el que el arte se configura como campo en lo histórico-social concreto para producir socialmente sentidos que son en esencia extraartísticos, lo que implica comprender al arte como un discurso amparado de antemano en una lógica comunicativa que tiene lugar en y desde la interacción social, es decir, en y desde los espacios de lucha y negociación del sentido, donde, justo por ocupar un espacio simbólico distintivo en el espacio social, ubicado simbólicamente por encima de otros, el arte deviene un discurso altamente elitista, diferenciador y reproductor también de las desigualdades sociales.

Aunque la creación artística es una práctica social que no se percibe socialmente como “productiva”, desde la perspectiva sociológica de Bourdieu resulta imposible ignorar que el arte deviene no sólo el modo de hacer o producir de unos agentes sociales con respecto a otros (artistas y públicos, por ejemplo), sino que el arte mismo,





en tanto práctica social crea y reproduce el mecanismo que permite construir bienes simbólicos altamente valorados por la sociedad justamente gracias al valor metafórico presentes en las obras de arte. Es bajo estas condiciones que se gesta la recepción del arte como discurso, de la que se deriva su efecto de fascinación, y es bajo estas condiciones que el arte se revela como un dispositivo del poder, y no un contrapoder como algunos parecieran afirmar.

La exigencia del campo del arte para producir objetos innovadores, vanguardistas, permite justamente conminar a la aprehensión fascinante pues sólo en la medida en que el artista produzca una obra que socialmente pueda ser percibida fascinadamente, estará reproduciendo no sólo el quehacer, las normas y reglas del campo en cuestión, sino los modos de regular el universo simbólico del otro como una forma “naturalizada” de reproducir el poder y la desigualdad. Como se podrá notar, lo anterior contribuye además a definir los límites identitarios de un grupo social (los artistas) como privilegiado, de manera que la práctica artística no sólo cumple con la función de distinción social que le asignó Bourdieu, sino que también deviene acontecimiento que incide en la producción y reproducción de la vida social, histórica y cultural de las sociedades, tal y como lo planteara Haidar (1992). En ese sentido, afirmamos a tono con lo planteado por Van Dijk (2008) que la práctica artística, mediante la obra de arte, deviene así modo de uso del lenguaje por parte de los artistas en situaciones de interacción social.

Resumiendo lo dicho podemos concluir que comprender al arte como discurso soslaya de manera esencial la idea del arte como lenguaje organizado en función del entendimiento del significado coyuntural de una obra de arte. En su lugar, se instala la tesis de que el arte como discurso es una práctica social que se erige mediante su hacer en la forma de “hablar” de los artistas a través de la cual interactúan con otros actores sociales a fin de configurar determinadas creencias sobre aquello acerca de lo cual discursan, o sea, el arte mismo. Por ese motivo, no creemos que el arte pueda ser



conceptualizado como discurso porque la obra tenga algo que decirnos, sino más bien porque como práctica social nos comunica una distinción social y simbólica sobre los artistas, el arte y la obra misma.

El sentido subjetivo y afectivo con el que coronamos interpretativamente a la obra de arte es fruto no sólo del funcionamiento estético de la obra en cuestión, sino de un mecanismo que lo prevé, en tanto derivado de una aprehensión fascinante, como parte de un dispositivo de sobreintelectualización tanto de la obra de arte como de los procesos de creación y recepción de la misma. Es eso, justamente, en nuestra opinión, lo que permite hablar del arte como discurso estético en tanto discurso que al apelar intrínsecamente a la naturaleza estética del efecto del arte del que se deriva la necesidad de una aprehensión sensible, desde ella –o más bien desde su invisibilización como estrategia- marca socialmente la distinción simbólica entre artistas y no artistas.





Bibliografía

- Beaugrande, R.; Dressler, W. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: FCE.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Carretero, Ricardo, “Presentación”, en Manuel Trevi, *Metáforas del símbolo*, Anthropos, Barcelona, 1996.
- Cassirer, Ernest, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Eugenio Ímaz (trad.), FCE, México, 1968.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Goodman, N. (1976) *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- Haidar, J. (1997). “Las propuestas de Lotman para el análisis cultural y su relación con los planteamientos de otras tendencias actuales”. En *La esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Manuel Cáceres (ed.). Valencia: Epísteme, pp. 194-207.
- Haidar, J. (1992). “Las materialidades discursivas: un problema interdisciplinario”. En revista Alfa, núm. 36, San Pablo, Brasil. Texto también disponible en línea en: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3914/3595>
- Haidar, J. (1998). “Análisis del Discurso”. En Jesús Galindo (comp.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: CONACULTA-Addison Wesley Logman, pp.117-164.
- Haidar, J. Rodríguez, L. (1997). “Funcionamientos del poder y de la ideología en las prácticas discursivas”. En revista Dimensión Antropológica, Año 3, Vol. 7, mayo-agosto. Texto disponible en línea en



<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1456>, recuperado el 15 de septiembre de 2013.

Ingarden, R. (1987). “Concreción y reconstrucción”. En DietrichRall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM-IIS, pp.- 31-54.

Iser, W. (1987). “La estructura apelativa de los textos”. En DietrichRall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM-IIS.

Karbusicky, V. (1972). “La interacción realidad-obra de arte-sociedad”. En *Sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 133-154.

Levi-Strauss, C. (1976). *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. México: Siglo XXI.

_____ (1984). *El pensamiento salvaje*. México: FCE.

Lotman, I. (1996). *La semiósfera*. Madrid: Cátedra.

_____ (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

_____ (1994). “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)”. *Criterios* No. 32, Cuarta Época, julio-diciembre. La Habana, Cuba, pp. 117-130.

Mandoki, K. (2008). *Prosaica: Estética de la vida cotidiana*. México: FCE.

Mukarowsky, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.

Shusterman, R. (2002). *Estética Pragmatista*. Barcelona: Idea Books.

Trevi, M. (1996). *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos.

Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.

Van Dijk, Teun (2008). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.