

( > )

# **SIGNIFICADO E INTERPRETACIÓN**





**SIGNIFICADO Y  
REFERENCIA EN EL  
ARTE. EL CASO DE LAS  
ARTES ELECTRÓNICAS  
Y DIGITALES**

Sandra Lince-Salazar

## **SIGNIFICADO Y REFERENCIA EN EL ARTE. EL CASO DE LAS ARTES ELECTRÓNICAS Y DIGITALES\***

**Resumen:** Con este texto me propongo establecer una relación semiótica-hermenéutica entre las formas de hacer arte y los acontecimientos vivenciales que dan origen a las producciones artísticas, incluidas las herederas de la ciencia y la tecnología: las artes electrónicas y digitales. Para ello haré un análisis a la noción de *mímesis*; defenderé que asistimos a una dimensión semántica del arte apoyada en su referencia al mundo cotidiano. Para esto mencionaré algunas obras de arte tradicionales y, muy especialmente, detendré la mirada en la que se considera la primera obra de arte digital *Noventa senoidales paralelas* de Michael Noll, y en otras más recientes como *Esto no es un Magritte* del uruguayo Fabián Barros, y *Esto no es América* del chileno Alfredo Jaar. Las tres obras son escogidas con el propósito de analizar sus elementos de referencia. Así finalmente espero mostrar que la relación del hombre con el mundo sigue teniendo modos de representación en el arte, y que a pesar de todos los giros y cambios sintácticos que pueden darse, el arte sigue siendo un modo de interpretación del mundo y que este lo carga de significado.

**Palabras clave:** Comprensión, referencia, semejanza, significado, símbolo.

---

## **MEANING AND REFERENCE IN CONTEMPORARY ART. THE CASE OF ELECTRONIC AND DIGITAL ARTS**

**Abstract:** With this text I intend to establish a relationship between the semiotic-hermeneutic ways of making art and the experiential happenings that give rise to artistic productions, including the heirs of science and technology: electronic and digital arts. This will make an analysis of the notion of mimesis, I will argue that we are witnessing a supported art semantic dimension in its reference to the everyday world. For this mention some traditional art and, especially, will stop looking at what is considered the first digital artwork *Ninety Parallel Sine* Michael Noll, and in more recent ones *This is not a Magritte* Uruguayan Fabián Barros, and *This is not America* Chilean Alfredo Jaar. The three works are chosen in order to analyze their benchmarks. So finally I hope to show that the relationship between man and the world still has ways of representation in art, and that despite all the twists and syntactic changes that can occur, the art is still a way of interpreting the world and what it burden of meaning.

**Keywords:** Comprehension, reference, likeness, meaning, symbol.

---

**Fecha de recepción:** mayo 20 de 2013

**Fecha de aceptación:** agosto 21 de 2013

---

**Sandra Lince-Salazar:** colombiana. Licenciada y Magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas. Docente del Departamento de Filosofía de la misma universidad, miembro del grupo de investigaciones Filosofía y Cultura.

**Correo electrónico:** sandra.lince@ucaldas.edu.co

---

\*Artículo de Reflexión

# **SIGNIFICADO Y REFERENCIA EN EL ARTE. EL CASO DE LAS ARTES ELECTRÓNICAS Y DIGITALES\***

---

## **CONDICIONES MIMÉTICAS Y SEMÁNTICAS DEL ARTE**

“Un cuadro en perspectiva, al igual que otro cualquiera, hay que leerlo; y la capacidad de leer hay que adquirirla”  
Nelson Goodman

La filosofía, desde la caída de la modernidad, de la razón ilustrada y de la idea de un mundo ya dado, ha emprendido una inagotable búsqueda en torno a las formas como el hombre construye su realidad, búsqueda que ha sido capaz de superar la separación sujeto-objeto, y ha encontrado eco en propuestas como las de la hermenéutica, donde es imposible hablar de un yo sin su correspondiente diálogo con el otro, y en las que la realidad está en un constante acontecer, que se manifiesta en las diferentes acciones humanas como los actos políticos y morales o las representaciones artísticas. Estas últimas, asistentes al giro propio de los tiempos contemporáneos, dejaron de tener un valor por sí mismas y empezaron a buscar su legitimación en un discurso o en una verdad oculta, o simplemente en un significado, lo cual las llevó a ser las perfectas aliadas para establecer relaciones entre el hombre y el mundo. Sin embargo, esa alma oculta sigue siendo un misterio, pues aunque se acepta que las obras de arte tienen algo por decir, y eso las ha convertido en banquete para algunos estudiosos del signo, que antes solo ocupaban sus mentes en las palabras, todavía sigue siendo legítimo preguntarse: ¿Cómo se cargan de significado las obras de arte y hasta dónde esta condición semántica contribuye en la constante construcción de la realidad?

---

\* El presente artículo de reflexión se enmarca en la investigación “Consideraciones semióticas de las artes electrónicas y digitales” que actualmente estoy desarrollando como docente de la Universidad de Caldas.

Aquí aparece el propósito de indagar sobre la forma como se cargan de significado las obras de arte y hasta dónde esta condición semántica contribuye en la constante construcción de la realidad. Se intuye con confianza que un buen camino sería trazado por los planteamientos de la semiótica y de la hermenéutica, en tanto que la primera al asumir la obra de arte como signo permite de un modo sistemático, y casi riguroso, su descomposición en tres ejes: referencia, forma y significado; mientras que la segunda da apertura a la construcción del mundo a partir del modo como se entretajan los elementos que se descomponen desde la teoría del signo. Así, puede llegar a pensarse en una alianza para una deconstrucción de las obras de arte, encaminada a una construcción del mundo.

Hablar de una relación de significado y referencia en el arte implica partir del supuesto de que estamos frente a un fenómeno susceptible de encerrar procesos de significación y comprensión, los cuales, de acuerdo con los análisis tradicionales, surgen de una relación de semejanza o de un ejercicio de interpretación, variación que aunque parece depender del tipo de significante (elemento visual y material de la obra) al que nos enfrentemos, realmente está atada al diálogo o a la relación que el espectador pueda tener con la obra. Y esto podría ejemplificarse con algunas propuestas del arte digital.

Es así como resulta pertinente para el arte y la filosofía abordar la reflexión en torno a las artes electrónicas y digitales desde el estudio de los elementos sígnicos, que en tanto son susceptibles de comprensión e interpretación permiten que haya una experiencia de transformación, en la que el mundo se construye a partir del establecimiento de un diálogo determinado por procesos de significación; los cuales, en asuntos de arte y de imagen, se pueden reducir a dos: significación por denotación y significación por connotación. En el primero (denotación) se busca establecer relaciones de semejanza entre las figuras presentadas y las formas del mundo; mientras que en el segundo (connotación) se comprometen las capacidades humanas de interpretación, dirigidas hacia el establecimiento de relaciones entre los diferentes elementos presentados y las experiencias vivenciales. Esto fácilmente puede llevar a concluir que la denotación hace referencia a la obra de arte mimética, y la connotación a la no mimética. Sin embargo, el asunto de la semejanza y la interpretación no conviene dividirlo al pensar en el concepto de *mímesis*, en tanto que allí no solo hay lugar para la denotación, sino también para la connotación.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Aquí la *mímesis* sigue entendiéndose en clave aristotélica como la imitación del mundo según su curso natural; pero, a diferencia de lo planteado por el filósofo griego, esta no se limita a la naturaleza, sino que se extiende hasta la realidad social y cultural, de tal modo que va a ser posible referir una *mímesis* (imitación) de realidades no tangibles que exigen más una interpretación que una relación por semejanza.

Si se hace una línea del tiempo, tendrá que reconocerse que las primeras reflexiones filosóficas sobre el arte convierten la *mímesis* en tema central. Por ejemplo, Platón, en los libros III y X de *La República* (1993), deja claro que el arte no es más que una imitación basada en una relación de semejanza entre las obras de arte y el mundo sensible, lo cual es condición suficiente para mostrar su descrédito hacia los productos artísticos. Mientras que Aristóteles, por su parte, en el capítulo I del *Arte poética* (1995), presenta la imitación como condición natural del hombre, y junto a esto defiende que el arte es una respuesta a la necesidad humana de repetir el mundo en sus formas. Asimismo, cerrando la Antigüedad y abriendo las puertas al Medioevo, se encuentra Plotino, quien también preocupado por el carácter mimético del arte, pero con una propuesta más optimista, en la que intenta superar las debilidades señaladas por Platón, defiende, en la *Enéada quinta* (1967), que el arte no solo imita la apariencia de las formas sensibles, sino que imita su naturaleza o principios inmateriales.

Para hacer una revisión del concepto de *mímesis* que permita plantear que su proceso de significación no se reduce a condiciones de semejanza, es necesario detenerse en esta forma de *mímesis*, de la que habla el último filósofo de la Antigüedad, y ver aquí dos implicaciones que no pueden pasarse por alto. La primera: el hombre no solo imita lo que aparece ante sus sentidos, también imita una forma de concebir y comprender el mundo, pues no puede olvidarse que todo aquello que se llama *principios fundamentales de X*, no es más que la forma como se ha llegado a comprender ese x. Y aquí puede retomarse la posición de Joaquín Lomba Fuentes cuando en el capítulo II de su libro *Principios de filosofía del arte griego* (1987) escribe que un arte abstracto puede pensarse como arte mimético, en tanto que el hombre imita la concepción del cosmos al que pertenece, y añade que si los antiguos griegos hubieran tenido una idea de mundo menos organizada y estructurada, seguramente sus obras serían menos realistas. En consecuencia de esto, la segunda implicación es que las obras miméticas que no están dirigidas a formas externas, sino a concepciones del mundo, necesitan ser abordadas desde un proceso de significación por interpretación en el que se supere la búsqueda de semejanzas y se explore la posibilidad de acercar el arte a la concepción de mundo.

## **SEMEJANZA, INTERPRETACIÓN Y SIGNIFICADO EN LAS ARTES ELECTRÓNICAS Y DIGITALES**

En el apartado anterior he defendido que todas las propuestas artísticas, aunque no sean realistas o figurativas, responden a las condiciones de la *mímesis*, en tanto que son creadas por hombres capaces de entender las concepciones del mundo, propias de su época, y ofrecerlas a la comunidad plasmadas en una obra de arte. Y quizá la evidencia más fuerte de esto nos la entregan precisamente las artes electrónicas y digitales, en tanto que al ser herederas de la ciencia y

la tecnología debemos entenderlas como manifestaciones que responden al acontecer del mundo. Si recordamos las primeras manifestaciones del arte digital, presentadas a inicios de la segunda mitad del siglo XX por Georg Nees, Friedrich Nake y Michael Noll, habrá que reconocer que sus pretensiones son meramente sintácticas, y están todas sugeridas por el acontecer mismo de la tecnología, pues realmente no se trataba de obras que cuestionaran o simplemente reflexionarán sobre la forma como la tecnología afecta la relación del hombre con el mundo; a lo sumo se pensaba en enunciar las estrechas relaciones entre el arte y la ciencia. Y en esta misma línea, vale recordar la exposición de 1965 en la Howard Wise Gallery, donde se mostraron parte de los que se consideran los primeros dibujos artísticos hechos con computador, obras de las que quiero destacar *Ninety parallel sinusoids with linearly increasing period*. Primero hay que entender que el título corresponde a una referencia directa de descripción sintáctica; no hay un referente en el mundo al que la obra corresponda, y esta se agota en una circularidad entre su sintaxis y su título. No obstante hoy, a lo lejos, vemos que se trata de una obra que a pesar de carecer de intencionalidad semántica, consigue actuar como mimesis del acontecer y la concepción del mundo propios de una época que empieza a gestar un futuro soportado en la tecnología.

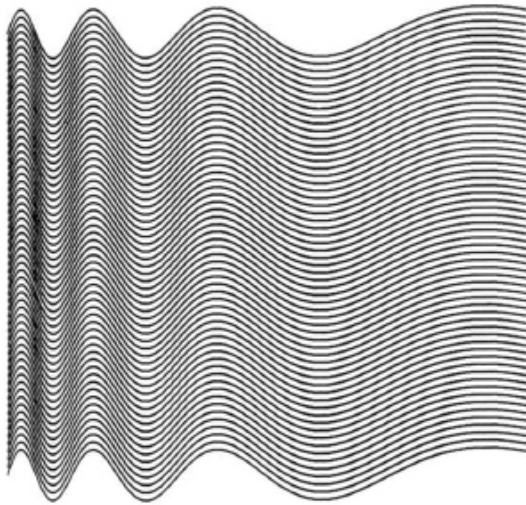


Figura N°. 1 *Ninety parallel sinusoids with linearly increasing period*, de Noll.

Al observar la imagen nos resulta imposible establecer algún tipo de denotación con las formas del mundo, y el título, que parece una descripción de la acción que ha dado lugar a la obra, tampoco encierra alguna denotación, pues realmente no estamos frente a noventa senoidales, sino frente a sesenta; además, si tenemos en cuenta que senoidal es una curva que representa la función del seno, esto es



una onda, el problema se nos hace aún mayor, pues cuál es el referente de algo a lo que podemos llamar “función de seno”. Esto es lo que Goodman, en *Los lenguajes del arte*, ha denominado referente vacíos, de tal modo que “función de seno” parece ser una ficción similar a la de “unicornio”. Así, entonces, tenemos que el significado encerrado en propuestas como esta empieza a sostenerse de un modo completamente ajeno a la obra misma. Lo que implica en primera instancia la necesaria búsqueda de significados por procesos de interpretación y no por procesos de semejanza, lo cual da origen a la pregunta por la autonomía y por el valor ontológico de la obra de arte; que aunque ese no es el asunto aquí, no deja de ser urgente y seductor.

Esta relación entre la obra y las cosas del mundo, entre la referencia y el significado, recuerda la distinción hecha por Peirce entre índice, icono y símbolo. Siendo que el índice es aquel que mantiene una relación directa entre significante y referente, ninguno de los dos puede estar ausente porque sería imposible completar el proceso de significación que culmina con un significado denotativo. Asimismo, el icono es aquel que mantiene una relación de semejanza entre significante y referente, pero no de dependencia total, como en el caso del índice, pues un significante que tenga las características del icono puede hacer que a través del recuerdo o de la imaginación se establezca la relación de semejanza con el referente, y así se complete el proceso de significación denotativa. Y el símbolo, por su parte, es aquel signo que no guarda una relación directa con su referente, de ahí que su significado se considere connotativo, y el proceso de significación no sea ni por señalamiento ni por semejanza sino por interpretación.

Dejar de pensar la *mímesis* como exclusividad del plano de la semejanza y abrirle puertas en el plano de la interpretación conlleva a que el arte mimético deje de ser entendido como un índice o un icono del que los hombres participan de forma natural, tranquila y sin angustias, y que pase de ser un arte entendido como un símbolo a ser considerado como un arte para pocos.

Quizá esto recuerde la distinción que hace Ortega y Gasset (1960) entre arte del pasado y nuevo arte, pues el asunto puede plantearse en similitud. Una de las condiciones del arte del pasado es la posibilidad de establecer procesos de significación por semejanza, porque en la obra de este arte no era necesario buscar concepciones del mundo, y era suficiente con aprovechar su virtud realista para reconocer algunas formas sensibles. Por su parte, el arte nuevo (arte del siglo XX) se caracteriza por plantear temáticas dignas de análisis, es decir que ya no solo se repiten las formas del mundo, sino que se reconocen las concepciones que se tienen sobre este, se retoman los principales elementos que intervienen en el desarrollo de las sociedades y del mundo mismo. De tal modo que si volvemos sobre la obra de Noll, tendremos que darnos cuenta de que ese elemento de interpretación que avasalla la semejanza tiene que referenciar al determinismo tecnológico que empieza a gestarse en los años sesenta. No obstante esta es una

lectura necesariamente atemporal, pero imposible de ser desligada del contexto en el que surge la obra, ya que es este el que da apertura a cualquier posibilidad semántica, porque solo en el interior del acontecer de los sucesos temporales tiene lugar aquello que Umberto Eco ha llamado *unidades culturales* y de las que ahora, a propósito de los noventa senoidales de Noll, podríamos recordar que ha dicho: “Hablamos comúnmente de una cosa que se llama *alfa Centauro*, pero nunca la hemos experimentado. [...] Solamente conocemos una unidad cultural comunicada por medio de palabras, dibujos u otros medios” (Eco, 1986, p. 70). Este autor continúa con la defensa de que los significados no son más que unidades culturales de diferentes tipos, por lo que ahora es necesario preguntar qué puede estarse referenciando desde la unidad cultural “función de seno”. De este modo empiezan a abrirse tres posibilidades para una lectura semiótica de *Ninety parallel sinusoids with linearly increasing period*:

1. Noventa *senoidales* actúa como icono, lo que significa que se trata de un signo que nos remite a otro que lo carga de significado; aunque ahora, a la luz de Eco, ese otro no sería un referente vacío, como lo habíamos pensando antes junto a Goodman, sino que se trataría de una unidad cultural (aunque, podríamos pensarla, igualmente vacía). Pero superando el trauma de realismo de primer grado donde el referente tiene que ser señalable, y reconociendo de nuevo la relación del senoidal con el mundo, hay que destacar que la onda presentada por Noll no tiene la particularidad de crecer en sentido contrario a las agujas del reloj, que es como normalmente se grafica el crecimiento de las ondas en función de seno, por lo que podría pensarse que cuando Noll habla de *linearly increasing period*, está presentando algún elemento creativo, con el que quizá busca referenciar no una entidad existente, sino un modo de estar apareciendo el mundo.
2. Puede tratarse de un índice cuya relación directa con el referente es la que lo carga de significado, es decir las curvas que podemos contemplar en la imagen señalan de modo insistente la “función de seno”, y aunque no podríamos hablar de un acontecer simultáneo del significante y el referente, es claro que esta es una de las limitadas posibilidades que tiene tal unidad cultural de encontrar algún modo de ser. De tal modo, entonces, se entra en una reciprocidad donde el valor semántico de la imagen deviene en la coacción de su valor ontológico a partir de la imagen misma, que desde la sintaxis le ofrece un modo de acontecer. Así, ocurre que la posibilidad semiótica de asumir propuestas como la de Noll en término de índice conllevaría una apertura ontológica en la que la imagen artística será *aletheia* de unidades culturales como “función de seno” o cualquier otra abstracta forma matemática.

3. Plantearla como un símbolo, en el que el significado no viene dado por la relación con un referente determinado, sino por la *mímesis* soportada en la interpretación de la concepción del mundo; lo cual abre un abanico de posibilidades semánticas en las que ya no es necesario pensar en la “función de seno”, sino en las implicaciones socioculturales del desarrollo tecnológico, pues hablar de posibilidades simbólicas exige abandonar la relación ciega de la denotación, y suponer un giro en el referente, de tal modo que este ya no sea la forma matemática abstracta, sino el acontecer de un momento en la historia de la humanidad (que es mucho más grande y menos humilde de lo que suena), todo lo cual implica una apertura connotativa. Aquí no interesa jugar a Schelleirmacher y entender al artista mejor de lo que él se entendió a sí mismo, tampoco interesa entrar a hacer mediciones de intencionalidad del emisor y de la detección de estas por parte del receptor, como aparecen en *signo*.

Tan solo se trata de enunciar que los contextos consituyen referentes que no necesariamente se hacen presentes en una forma figurativa, sino que acontecen de un modo capaz de encarnar una imagen. Y es claro que esa condición del arte de hacer evidentes las problemáticas sociales y los aconteceres históricos, está presente en el arte de todos los tiempos, pero que cambia por reflejo de las características epocales que ofrecen diferentes formas, bases o plataformas para hacer arte. Por poner un ejemplo, podríamos pensar en la pintura del francés Delacroix, *La libertad guiando el pueblo*, donde se muestra la lucha de los revolucionarios liberales franceses para provocar la derrota de Carlos X y la coronación de Luis Felipe de Orleáns en 1830. Pero las manifestaciones del romanticismo, a pesar de tener pretensiones temáticas, no son de difícil comprensión para sus espectadores, pues presentan formas que siguen siendo familiares y que permiten realizar algún tipo de acercamiento para terminar en una posible lectura por semejanza.

No obstante, debe entenderse que este éxito en la comprensión de la obra no se debe al tema, sino a la propuesta técnica a la que esta responde, pues si se compara la obra de Delacroix con otra obra de temática similar, pero menos figurativa, como es el caso del *Guernica* de Picasso, el asunto puede cambiar. Para nadie que haya tenido algún acercamiento a la historia del arte del siglo XX es un secreto que la representación de las guerras civiles sigue apareciendo en el nuevo arte, y a pesar de que se trata de una problemática social de la que todos los hombres tienen algún conocimiento o experiencia, muchas de estas obras no consiguen ser comprendidas por todos. En el caso del *Guernica*, donde el artista español hace referencia a la Guerra Civil española, ocurrida entre 1931 y 1939, es necesario contar con una contextualización del momento histórico en el que ocurrió la guerra, y, además, es necesario comprender que se trata de una guerra, punto que por ejemplo en la obra de Delacroix es evidente. Así puede notarse que las temáticas que aparecían incluso en el arte romántico del pasado se presentan

en el siglo XX con una marcada ambigüedad en las formas; ambigüedad que se soporta en las mismas concepciones del mundo y en las nuevas posibilidades de hacer arte.

A partir de esto, a las nuevas manifestaciones artísticas, en especial a las que son hechas por computador, no conviene asumirlas como un simple acontecer de la tecnología o como un despliegue de algoritmos que derivan en imagen, sino como formas semióticas, o sea como signos cargados de significado.

Con esto se pone sobre la mesa la situación de estar parados frente a una obra de arte y seguidamente tener que enfrentar la pregunta de qué significa o qué quiere decir. Aquí no interesa señalar las virtudes o desventajas de estas circunstancias, simplemente se asume todo como una condición del arte actual que se caracteriza por no agotarse en una referencia directa a las formas del mundo, sin que ello implique una concentración plena en el abandono de las técnicas del arte figurativo y un descuido por la composición formal de la obra, pues se encuentran ejemplos como el del gran pintor belga René Magritte, quien con pinturas de excelente aplicación técnica compromete a sus espectadores a que pasen del deleite contemplativo a la reflexión intelectual, como es el caso de sus pinturas *Esto no es una pipa* y *Clarividencia*, obras en las que Magritte enfrenta a sus espectadores a una confrontación con el modo tradicional de ver el arte y de asumir el mundo mismo.

Cuando un espectador se enfrenta a *Esto no es una pipa*, inmediatamente se formula la pregunta: ¿qué es entonces si lo que allí se ve es un pipa? Esto, primero, deja claro que el espectador necesita abordar la obra de arte desde una actitud de interpretación y no desde la posibilidad de establecer semejanzas con algunos objetos del mundo; y segundo, se infiere que Magritte está mostrando que el hombre del siglo XX ha alcanzado la conciencia de que los objetos no solo se determinan desde su forma, pues una pipa es una pipa por su materialidad, su finalidad y su eficiencia.

Asimismo, cuando el espectador se encuentra con *Clarividencia*, puede empezar a disfrutar de un deleite contemplativo por la pulcritud técnica de la obra; sin embargo, cuando el espectador advierte que la imagen que hay en el lienzo del pintor (un ave) no coincide con el objeto que sirve como modelo (un huevo), inmediatamente se ve obligado a comprometer su pensamiento, y a darse cuenta de mínimo dos cosas: una, que cada objeto del mundo está cargado de simbolismo y puede ofrecer múltiples posibilidades de representación mental (significados), así no es ilógico que la reflexión que se hace sobre un huevo derive en un ave; y otra, en relación con la labor actual del artista, Magritte muestra en su obra que el artista contemporáneo ya no se preocupa por repetir las formas que hay en el mundo, sino por desocultar lo que en ellas está atrapado y por

interpretar lo que hay en su entorno. *Clarividencia* es una obra que rotundamente muestra cómo en el artista hay un interpretar de lo que el mundo le presenta, cómo el artista es capaz de desocultar del mundo diferentes modos de ser, y cómo en consecuencia el espectador debe buscar tal desocultamiento en la obra de arte, que es a lo que el mismo Magritte invita cuando bajo una perfecta reproducción visual de una pipa para fumar decide escribir “Esto no es una pipa”, lo que se aproxima al planteamiento de Goodman cuando afirma que:

La preocupación de un artista al representar el objeto que tiene delante de sí consiste más bien en decir qué rayos luminosos, en las condiciones de una sala, serán buenos para expresar lo que él ve. Lo que ya no es cuestión de copia, sino de transmisión. Es más cuestión de “asir una semejanza” que de duplicación —en el sentido de que una semejanza perdida en una fotografía puede captarla una caricatura— [...]. Un cuadro en perspectiva, al igual que otro cualquiera, hay que leerlo; y la capacidad de leer hay que adquirirla (Goodman, 1976, pp. 31-32).

Pero qué pasa cuando no hay que enfrentarse a *Esto no es una pipa* de Magritte, sino a obras como la de Fabián Barros, *Esto no es un Magritte*,<sup>2</sup> en la que el espectador se encuentra con una imagen digital, con la que puede interactuar, moviendo al hombre que aparece en *Le fils de l’homme* de Magritte a cualquier lado, mientras la manzana lo persigue, y llega incluso a poder hacerlo desaparecer de la pantalla, como se aprecia en la cuarta imagen.



Figura N°. 2 *Esto no es un Magritte*, de Barros.

Aquí el juego sintáctico -semántico es bastante particular, sobre todo cuando entramos a establecer relaciones de referencia, pues en primera instancia estamos frente a una obra que nos exige una contextualización referencial: para entender la propuesta de Barros es condición necesaria tener algún tipo de conocimiento de la obra de Magritte, de tal modo que, en principio, el valor semántico está determinado por otra obra, tratándose así de una especie de metaarte, que

<sup>2</sup> La obra puede visitarse en la sala 8 del primer piso del museo virtual MUVA, ver: <http://muva.elpais.com.uy/flash/muva.htm?&lang=sp>.

empieza a aportarle importancia a aquello que Eco ha llamado el *patrimonio del saber*, recogiendo con esto las cargas semánticas que tienen referentes directos en los convencionalismos.

Por otro lado, es obligante reconocer que no todas las obras que gozan de una directa invitación a la interpretación son del carácter de las ofrecidas por Magritte, pues en la historia del siglo XX hay muchos fenómenos artísticos protagonistas de un sinnúmero de escándalos, pero que al igual que el arte de otros momentos hace referencia a la forma como el hombre asume su relación con el mundo, esto es, el arte hecho con plataformas digitales y electrónicas como el objeto cotidiano convertido en obra de arte, que se ha caracterizado por darle más importancia al concepto que a la forma, razón por la cual objetos de uso ordinario empiezan a cargarse de un gran significado y conceptualismo, lo que los hace ser reconocidos como obras de arte serias y auténticas. Tal es el caso de los famosos *ready made* del francés Marcel Duchamp, quien inauguró el objeto con estatuto artístico cuando, en 1917, según cuenta Simón Marchán Fiz (2001), presentó un orinal cotidiano e instrumental como una obra de arte a la que llamó *La fuente*, dando así inició a una nueva tradición que se extendió por todo el mundo y en la que la producción artística se caracteriza por presentar series de obras basadas en el uso de objetos comunes y corrientes.

Enfrentarse al objeto hecho arte es quizá una de las pruebas más grandes para el espectador actual, pues aquí definitivamente se pierde cualquier posibilidad de significación por semejanza, en tanto que la obra ya no hace referencia a una cosa del mundo, sino que la cosa misma se presenta como obra. En este sentido empiezan a plantearse dos posibilidades para reflexionar sobre el quehacer del arte contemporáneo: la primera consiste en que el arte ya no repite el mundo, sino que lo hace aparecer de un modo literal y evidente; y la segunda, que consiste en pensar que el mundo mismo puede ser visto como una metáfora para referir a otros modos de ser diferentes a su mero aparecer.

Este movimiento entre lo literal y lo metafórico que deriva del recurso a lo cotidiano y lo real es quizá el reto al que se enfrenta el artista actual.

Hasta ahora se tiene que todo arte hace referencia al acontecer y a la concepción del mundo al que pertenece el artista, y que en este sentido todo arte es mimético, en tanto que no responde a un mero ejercicio de la imaginación por la imaginación. También se ha planteado que para abordar el arte contemporáneo es necesario que el espectador supere el proceso de significación por semejanza y explore la búsqueda de la interpretación. De tal modo que el reto que se presenta ahora para el artista (el movimiento entre lo literal y lo metafórico) debe apoyarse sobre estos dos supuestos: a) reconocimiento del acontecer actual del mundo; y b) provocación a la interpretación.

Para que se cumpla la primera condición, el artista necesita planear su obra a partir de la comprensión de un asunto del mundo que resulte inquietante; y para la segunda, necesita buscar formas de representación que siendo diferentes a la situación de comprensión le permitan tener un acercamiento a esta, o a algunos de sus modos de ser. Estas formas de representación se ha visto que resultan exitosas en diferentes tendencias que van desde la pintura hasta la aplicación de nuevos medios apoyados en la tecnología, pasando por el *ready made* y otros. Pero el éxito de algunas obras no garantiza el éxito de todas. Por ejemplo, el que una instalación de objetos funcione y se entienda como propuesta artística —como representación metafórica de una situación del mundo—, no necesariamente se sigue que todos los objetos que se puedan poner indiscriminadamente en un espacio de exposición puedan funcionar.

De otro lado, el escándalo protagonizado por las artes digitales tiene que ver tanto con el asombro que generan como con la resistencia a que las obras de arte no sean algo hecho a mano ni hecho por el artista mismo. La gran mayoría de propuestas artísticas de este tipo son ejecutadas por otro tipo de personas que no son artistas (de ahí que hoy tengamos que hablar de propuestas artísticas y no de obras de arte, pues el artista de hoy ya no se condiciona por la habilidad técnica, sino por la capacidad propositiva), por ejemplo *Esto no es América*, del chileno Alfredo Jaar (2004).



Figura N.º 3 *Esto no es América*, de Jaar.



Como se puede ver en la imagen, la obra es un tablero electrónico, que evidentemente no fue hecho por el artista, porque se trata de uno de los tableros publicitarios del Times Square en Nueva York. El artista consigue que en este espacio publicitario sea programado con una de sus ideas al rechazo de reducir América a solo Norte América y llamar la atención sobre los genocidios y los imperialismos que han llevado a un oscurantismo de Centro y Sur América. Aquí, los elementos de decodificación son de diversos tipos, y los que más interesan son los semánticos, pues realmente los puntos sintácticos resultan irrelevantes, ya que la misma base que sirvió a Jaar para su obra ha servido también para que empresas como Panasonic publiciten sus productos. La decodificación en signos referencia una evidente metáfora epistemológica, como las referenciadas por Eco en *Obra abierta* (1991), y con las que se refiere una función del arte que “sugiere un modo de ver aquello en que se vive, y, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad, esta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuevos aspectos del mundo” (Eco, 1991, 202).

Aunque este tipo de obras no podrían ser legítimas para muchos, porque aunque están siendo planteadas por un artista no son ejecutadas por este, lo cierto es que se trata de un modo de hacer arte que está poniendo ante los ojos de los espectadores una realidad cotidiana, y que a pesar de que hay una relación casi icónica entre referencia y significado, queda la duda de si la obra está invitando al espectador a que se instale en un proceso de significación por interpretación, o está siendo completamente literal. No obstante todo esto, se trata de una carga sónica generadora de significados en la que es legítimo preguntarse si se contribuye a la construcción de la realidad basada en una comprensión del mundo.

Muchas veces el artista, en un afán desafortunado de cargar de discurso su obra, descuida la característica principal del arte, que es presentarse como una metáfora en la que el mundo no se repite, sino que se descubre. Y en este sentido conviene revisar lo que ocurre con el símbolo en clave hermenéutica.

Gadamer ha hablado del símbolo y lo ha puesto al nivel del arte y al nivel de la imagen, y es desde la noción de símbolo que ha logrado una validación ontológica de estos. Y si ahora se hacen extensivas las reflexiones y argumentos de este filósofo, se abren posibilidades de encontrar condiciones simbólicas más allá de los elementos de representación y de aquellos que parecen reclamar algún tipo de legitimación ontológica; por lo menos, así puede entenderse cuando en la *Actualidad de lo bello* nos encontramos con una recuperación histórica del símbolo como concepto y como realidad siempre legitimada por el acontecer del tiempo. Esto se ve cuando Gadamer se pregunta “¿qué quiere decir símbolo?”, y relata:

Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa “tablilla de recuerdo”. El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada tessera hospitalis;



rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido (Gadamer, 1991, p. 39).

Entonces, cuando Gadamer apoyado en Heidegger invita a entender el símbolo no como sentido, sino como el *factum* de un particular, allí está diciendo que el terreno sobre el que debe marchar el reconocimiento simbólico no debe ser de orden semiótico-lógico-derivativo, sino que debe ser entendido en un orden hermenéutico-ontológico-develativo. El símbolo, pues, empieza a ser entendido no como lo que remite a un referente o a otro distinto, sino como un modo de aparecer del ser. Ya no se trata de establecer conexiones connotativas que permitan cargar de significado a una imagen o a una obra; ahora de lo que se trata es de ser capaces de ver en esa imagen o en esa obra de arte, otro distinto al yo mismo capaz de hablar y capaz de poner de presente lo que antes no estaba.

Aquí el símbolo, ya no será más ese medio que sirve como pretexto para conocer al antiguo ya conocido, sino que es la posibilidad que tiene el mundo de aparecer ante el hombre, pues Gadamer al mejor estilo heideggeriano afirma en la *Actualidad de lo bello* que “[...] lo simbólico del arte descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación” (44). El valor del arte entonces no va a apoyarse en la representación propia de la copia o de la alegoría, donde lo que aparece termina siendo relevado por aquello a lo que evoca; aquí lo evocado aparece en la cosa misma, y ella misma es lo evocado, pues no se trata de otra cosa que de un modo de ser que le es propio, de tal forma que, como escribe Gadamer, cuando en *Verdad y método* (1970) se ocupa de la valencia ontológica de la imagen: “En la representación se cumple así la presencia de lo representado” (Gadamer, 1993, p. 186). La cancelación y la autocancelación pierden cualquier posibilidad cuando el símbolo se convierten en la posibilidad de tener una experiencia transformadora, que ya no se trata de entablar una relación referenciadora, sino una relación de diálogo y de encuentro, en donde el símbolo empieza a hablar de sí mismo y no de otro.

Heidegger, en *El origen de la obra de arte*, nos enfrenta a la que es quizá la frase más emocionante que pueda hallarse en la literatura filosófica: “Y el cuadro habló” (Heidegger, 2001, p. 25). Cuando se lee algo como esto se siente que su ser es capaz de volcarse sobre un otro que no es cuerpo, que no es piel, pero que está cargado de ser y de verdad, ese otro que se presenta como imagen débil y de fácil desaparición, ese otro que ha nacido como arte producto de la imaginación y por ende de la locura humana como pensará el racionalista moderno. Y de repente es darse cuenta de que no solo el cuadro y la piel hablan; es entender que todas las cosas alrededor hablan, y que la mejor forma de atrapar ese decir de las

cosas está en el arte, porque no solo habló el cuadro... Con el cuadro hablaron los zapatos viejos, habló el pasado, habló un modo de ser del mundo.

Gadamer entiende ese hablar del cuadro, lo interioriza y acepta que allí hay un desocultar, que en la imagen y en la obra de arte se instala un símbolo que es una caracterización del mundo, y de un modo antiplatónico ayuda a entender que la imagen se carga de verdad, que esta no es una falsa representación del universal, sino que la imagen es un modo particular en el que el universal es capaz de hablar de distintas formas y a distintos interlocutores, pues cada obra sea estática o procesal “se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas” (Gadamer, 1991, p. 176), pues siempre está dispuesta al diálogo. Así, entonces, no es difícil aceptar que con una imagen, sea figurativa o abstracta, una propuesta artística ejecutada por el artista o por cualquier otro, eso no importa, está apareciendo un modo de ser de alguna cosa en el mundo, que cuando se contemplan obras de Delacroix como *Flores* o como *El mar desde los altos de Dieppe*, es inevitable aceptar que se está frente a un modo de ser de la naturaleza; que cuando hay un encuentro con obras de Van Gogh como los *Zapatos viejos*, se puede escuchar una historia derivada de ese modo de ser particular de los zapatos. Pero qué pasa cuando el encuentro es con los zapatos mismos, qué pasa cuando ya no se está con una imagen, con una pieza musical, con una pieza teatral, sino frente al objeto mismo. ¿Será otra la historia?, de entrada habrá que decir que aquí no hay representación, lo que no significa que no haya símbolo, pues por fortuna Gadamer ya ha ayudado a entender que hay símbolo donde hay un juego entre el ocultar y el desocultar. De tal modo que encontrarse con obras del orden del *ready made* y otras más, donde se exponen objetos iguales a los que se tienen en casa o en objetos cotidianos y triviales como tableros electrónicos, va a significar tener que pensar que las cosas mismas —cosas reales— inspiradoras en la producción de imágenes, también son un modo de ser del mundo, y que ellas mismas no se presentan en su totalidad, sino que siguen estando sujetas al diálogo que da apertura al ocultar y al desocultar.

Si artistas como Duchamp o Alfredo Jaar deciden poner el objeto mismo como obra de arte, será seguramente porque han sido capaces de reconocer estos objetos como símbolos, han encontrado que allí no hay una simple cosa útil, y que como el mismo Magritte lo presenta en *Esto no es una pipa*, la cosa ya no es la mera cosa, pues en ella hay un ocultar y un desocultar permanentes. Los objetos cotidianos se convierten en símbolos en los cuales el hombre permanentemente se encuentra a sí mismo.

Es así entonces como con Gadamer se asiste a un giro del concepto de símbolo, que ya no aparece como un tipo de signo dentro de una estructurada clasificación semiótica, sino que aparece como la dimensión ontológica del mundo.

## CONCLUSIÓN

El arte se alimenta de lo que el contexto le ofrece al artista, quien se preocupa por encontrar formas de presentar aquellos modos de ser del mundo que no son tan evidentes para los no artistas. El artista es capaz de superar lo literal y de encontrar metáforas que no solo hagan referencia al acontecer del mundo y a la forma como este es comprendido, sino que a la vez permitan ir constituyendo una nueva concepción de mundo. Del mismo modo como el artista dejó de sentirse encantado y seducido por el arte mimético de semejanza, este busca alejarse del arte literal, de aquel que aparece como una proposición de ciencia natural en la que solo hay una descripción del mundo, y se abre a todo tipo de nuevas manifestaciones artísticas soportadas tanto en nuevos referentes que las cargan de significado, como en nuevas plataformas sintácticas que les permiten explorar nuevos modos de representarse el mundo y la relación del hombre con este  $\Phi$

## REFERENCIAS

- Aristóteles (1995). *Arte poética*. Buenos Aires: Porrúa.
- Eco, U. (1986). *Estructura Ausente*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1991). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1991). *Actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- Heidegger, M. (2001). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- Lomba Fuentes, J. (1987). *Principios de filosofía del arte griego*. Barcelona: Antrhupos.

Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Ortega y Gasset, J. (1960). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.

Platón (1993). *La República*. Barcelona: Altaya.

Plotino (1967). *Enéada quinta*. Buenos Aires: Aguilar.

## **CIBERGRAFÍA**

Barros, F. (s. f.). Esto no es un Magritte. *MUVA, Museo Virtual de Artes*. Disponible en: <http://muva.elpais.com.uy/flash/muva.htm?&lang=sp> (Consultado el 13 de marzo de 2013).

Jaar, A. (2004). *Love art not people*. Disponible en: <http://www.loveartnotpeople.com/2013/04/why-i-cancelled-my-trip-to-55th-enice.html#.UZRnpKJg9ic> (Consultado el 12 de abril de 2013).

Noll, M. (s.f.). Ninety Parallel Sine. *Digital Art Museum*. Disponible en: [http://digitalartmuseum.org/noll/artworks\\_01.htm](http://digitalartmuseum.org/noll/artworks_01.htm) (Consultado el 9 de marzo de 2013).