

IDENTIDAD HERMENÉUTICA Y DENOTACIÓN-CONNOTACIÓN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POSMODERNAS

Hamlet Fernández¹

Resumen: El ensayo propone una discusión teórica, que parte del problema de cómo repensar conceptos estéticos, hermenéuticos y semióticos como los de unidad de la obra de arte, identidad hermenéutica y denotación-connotación, desde una perspectiva focalizada en el proceso de recepción artística; sobre todo en el caso de obras que carecen de estructura estable y bien diferenciada por límites precisos. En consecuencia, el objetivo es analizar la operatividad de esos conceptos desde la perspectiva de la recepción, proyectándolos sobre la especificidad de las prácticas artísticas posmodernas. Para ello, en la introducción se define brevemente dicha categoría no genérica y se argumenta su pertinencia metodológica en contraposición a la vaga estrechez que caracteriza a la noción al uso de “artes visuales”. La exposición teórica se divide en dos apartados. En el primero se desarrolla el concepto de identidad hermenéutica con base en la hermenéutica de Gadamer. En el segundo apartado se analiza el problema de la denotación y la connotación en las prácticas artísticas posmodernas desde una perspectiva semiótica. Se concluye que la identidad hermenéutica de una obra es producida por la comprensión que de ella realizan los receptores; lo cual resulta mucho más evidente en aquellas prácticas artísticas ante las que el receptor se ve precisado a articular, a nivel puramente mental, su propia proyección de significados denotados y connotados, para así poder comprender la obra.

Palabras clave: teoría de la recepción; identidad hermenéutica; denotación-connotación; prácticas artísticas posmodernas.

IDENTIDADE HERMENÊUTICA E DENOTAÇÃO-CONOTAÇÃO NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS PÓS-MODERNAS

Resumo: O ensaio propõe uma discussão teórica, que parte do problema de como repensar conceitos estéticos, hermenêuticos e semióticos como unidade da obra de arte, identidade hermenêutica e denotação-conotação, a partir de uma perspectiva voltada para o processo de recepção artística; especialmente no caso de obras que carecem de uma estrutura estável bem diferenciada por limites precisos. Assim, o objetivo é analisar a operacionalidade desses conceitos na perspectiva da recepção, projetando-os na especificidade das práticas artísticas pós-modernas. Para tal, na introdução define-se brevemente esta categoria não genérica e discute-se a sua pertinência metodológica face à vaga estreiteza que caracteriza a noção de “artes visuais”. A exposição teórica está dividida em duas seções.

¹ Centro Universitario de Patos de Minas – UNIPAM. Doctor en Ciencias sobre Arte por la Universidad de La Habana, Cuba. Posdoctor en Educación por la Universidad de Uberaba, Brasil. Fue profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana entre 2008 y 2017. En la actualidad es profesor del Programa de Posgraduación en Educación del Centro Universitario de Patos de Minas, MG, Brasil. Es autor de: *La acera del sol. Impactos de la política cultural socialista en el arte cubano 1961-1981* (Letras Cubanas, 2020; Editorial Hypermedia, 2021); *Ensayos sobre Arte y Educación. Perspectivas posmodernas* (Eliva Press, 2021); *Educación estética o la poesía de cada instante. Estudio crítico sobre concepciones de enseñanza de Artes Visuales en Brasil* (Appris Editora, 2021). Patos de Minas, MG, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2527283658721732> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-6359> E-mail: hamletdiaz@unipam.edu.br.

A primeira trata do conceito de identidade hermenêutica com base na hermenêutica de Gadamer. Na segunda seção, o problema da denotação e conotação nas práticas artísticas pós-modernas é analisado a partir de uma perspectiva semiótica. Conclui-se que a identidade hermenêutica de uma obra é produzida pela compreensão que dela fazem os receptores; o que é muito mais evidente naquelas práticas artísticas diante das quais o receptor é forçado a articular, em um nível puramente mental, sua própria projeção de significados denotados e conotados, a fim de compreender a obra.

Palavras-chave: teoria da recepção; identidade hermenêutica; denotação-conotação; práticas artísticas pós-modernas.

HERMENEUTIC IDENTITY AND DENOTATION-CONNOTATION IN POSTMODERN ARTISTIC PRACTICES

Abstract: The essay proposes a theoretical discussion, which starts from the problem of how to rethink aesthetic, hermeneutic and semiotic concepts such as the unity of the work of art, hermeneutic identity and denotation-connotation, from a perspective focused on the process of artistic reception; especially in the case of works that lack a stable structure well differentiated by precise limits. Consequently, the objective is to analyze the operability of these concepts from the perspective of reception, projecting them onto the specificity of postmodern artistic practices. To this end, in the introduction this non-generic category is briefly defined, and its methodological relevance is argued as opposed to the vague narrowness that characterizes the notion of the use of “visual arts”. The theoretical exposition is divided into two sections. The first deals with the notion of hermeneutic identity based on Gadamer's hermeneutics. In the second section, the problem of denotation and connotation in postmodern artistic practices is analyzed from a semiotic perspective. It is concluded that the hermeneutic identity of a work is produced by the understanding that the spectator makes of it, which is much more evident in those artistic practices before which the receiver is forced to articulate, at a purely mental level, his own projection of denoted and connoted meanings, to understand the work.

Keywords: reception theory; hermeneutic identity; denotation-connotation; postmodern art practices.

Introducción

Hace décadas que las categorías anglo-norteamericanas *art* y *visual art* sustituyeron en buena medida al viejo concepto ilustrado de *fine arts* (Bellas Artes). Con esos términos se designa de manera vaga y englobante a todo el heterogéneo panorama creativo contemporáneo. Su equivalente en español es la noción genérica de artes visuales; y en portugués, *artes visuais*.

Si se analiza bien, se trata de una denominación comodín que en rigor resulta excluyente, porque desde los años sesenta los artistas recurren tanto a la producción, selección y reproducción de imágenes, como a la producción, selección y reproducción de objetos ordinarios, textos verbales, sonoros o audiovisuales, etc., así como a acciones corporales, acciones sociales o políticas al interior de una comunidad, intervenciones a pequeña, mediana y gran escala en espacios públicos –ya sea de índole pictórica, arquitectónica o performática– y un largo etcétera. Por tanto, la denominación artes visuales que vino a sustituir a la tradicional categoría de artes plásticas, tampoco se sostiene en la actualidad.

En el marco de mi investigación sobre problemáticas de recepción del arte contemporáneo (FERNÁNDEZ, 2016; 2017; 2019a; 2019b; 2020; 2021), propongo la operatividad del uso de un concepto no genérico, prácticas artísticas posmodernas, el cual, al no potenciar en su designación la exclusividad de un tipo de lenguaje, no excluye del campo de la creación que pretende nombrar a

ninguna posibilidad de uso de signos o cualquier otra acción que genere discursos con pretensiones estético-artísticas.

Las prácticas artísticas posmodernas desbordan los medios de representación exclusivamente visual y bidimensional, como dibujo, pintura, grabado y fotografía. Estos medios tradicionales son aprovechados por la creación contemporánea para generar estructuras híbridas, donde lo objetual, el lenguaje verbal, el sonido, lo audiovisual, lo corporal, lo odorífero, la materia orgánica e inorgánica, herramientas tecnológicas, etc., se articulan e imbrican con lo pictórico, lo fotográfico y lo escultórico. Es en este sentido que la crítica de arte habla de pintura instalada o instalación pictórica, pintura objetual, instalación escultórica, escultura expandida, documentación fotográfica, fotografía instalada, grabado matérico o escultórico y otras muchas variantes en que se mezclan lenguajes, medios, materiales, etc. De ahí que dichas prácticas artísticas tiendan a ser multimediales, intermediales y transmediales, así como multisensoriales, por lo que están lejos de la exclusividad visual.

La teórica alemana Irina Rajewsky (2005, p. 43-64) define la categoría intermedialidad como una noción genérica que comprende a los fenómenos comunicacionales, discursivos y estéticos que como indica el prefijo *inter*, se configuran entre *medios* diferentes. Rajewsky ha propuesto un sistema de subcategorías, suscrito por varios autores, que bosqueja tres conjuntos de procedimientos que producen “cualidades intermediales” diferentes. El primer conjunto es de “transposición medial”: un determinado texto se convierte en fuente para la creación de una nueva obra que se configura en un medio de representación diferente, como ocurre cuando se adapta una obra literaria al cine, un poema a un tema musical, etc. En estos casos la matriz argumental, conceptual, ideológica, estilística, el sustrato histórico, etc., del texto original se transforma al ser “transpuesto” hacia otro medio. La tercera definición se denomina “referencialidad intermedial”. En estos casos lo que domina son las referencias intermediales que constituyen a una obra. En vez de combinarse dos o más medios que se integran en una misma estructura semiótica, lo que se produce es una especie de evocación y/o imitación de los elementos característicos de un medio en los marcos de posibilidades expresivas de otro medio, como por ejemplo el cine imitando a la pintura, la pintura a la música, la escultura a la danza.

La segunda modalidad se refiere a los procedimientos que recurren a la “combinación de medios”, que para la autora incluye fenómenos tan diferentes como los manuscritos iluminados, la ópera, el cine, el teatro, los cómics, así como los llamados multimedia, intermedia y demás fenómenos comunicacionales de la era digital. Se pudiera decir que son las prácticas artísticas posmodernas las que vuelven dominante el procedimiento de “combinación de medios”, generando estructuras semióticas híbridas en propuestas discursivas concretas, muchas veces efímeras, cuyo propósito inicial fue atender contra la pretendida pureza y jerarquía estética de los medios legitimados por la tradición, centrados en lo visual.

Como una consecuencia de su carácter intermedial, las prácticas artísticas posmodernas son también multisensoriales. La deslegitimación de la metafísica de los sentidos ha sido un fenómeno central y constitutivo de la expansión de la creación que ha venido aconteciendo desde la década del sesenta del siglo XX. La estética filosófica, hasta un poco más allá de Hegel, siempre sostuvo explícitamente una jerarquía cognoscitiva de los sentidos: “Lo sensible del arte se refiere solamente a los sentidos *teóricos*, el de la *vista* y el del *oído*, mientras que el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del disfrute artístico. En efecto, el olfato, el gusto y el tacto se relacionan con lo material como tal y con las cualidades inmediatamente sensibles de los mismos [...]” (HEGEL, 1989, p. 40). Las prácticas artísticas posmodernas destrozan esa jerarquía metafísica de los sentidos, y el olfato, el tacto y el gusto adquieren gran protagonismo. A la estetización general de la vida producida por la articulación de industria y diseño, la ubicuidad de la publicidad, los medios de comunicación masiva como la televisión, en las últimas décadas internet y todo el sistema cultural que esos medios articulan, el arte ha respondido con una desjerarquización de medios y procedimientos de creación, y por tanto de los sentidos y los diferentes tipos de experiencia estética. En ese complejo contexto la revolución estética

posmoderna reaccionó tanto contra los límites de una noción estrecha y normativa de lo artístico, como contra la hegemonía de una cultura visual y audiovisual mediática saturada de ideología.

Filósofos estudiosos de la estética, como el alemán Wolfgang Iser, se han hecho eco de la reconfiguración de la *aisthesis* que se ha venido produciendo en la cultura y el pensamiento occidental:

Desde Heráclito, vía Leonardo da Vinci, hasta Merleau-Ponty, la visión fue considerada nuestro sentido más excelente y noble. Mientras tanto, sin embargo, los patrones que están en la base de este privilegio –patrones dominantes de la percepción y la cognición– han estado sujetos a crítica por autores como Heidegger, Wittgenstein, Foucault, Derrida e Irigaray. [...] Al propio tiempo, otros sentidos han atraído nueva atención. El oído, por ejemplo, está siendo apreciado de nuevo por su proximidad antimetafísica al suceso en lugar de ser permanente [...] Del mismo modo, el tacto ha encontrado sus defensores, debido tanto a avances recientes en la tecnología de los medios como a su carácter enfáticamente corporal, de nuevo en contraste con el carácter “puro”, no participativo, de la visión. Como resultado de tales avances, se produce un creciente alejamiento respecto de la jerarquía tradicional de los sentidos, que tenía a la visión en la cima, seguida por el oído hasta llegar al olfato. Las cartas de la sensibilidad se vuelven a barajar. En lugar de una jerarquía firmemente establecida, se tiende a una evaluación equitativa de todos los sentidos o –como preferiría yo– a jerarquías diferentes, específicas para cada propósito. (WELSH, 2011, p. 24-25)

Parafraseando a Iser, podríamos concluir que durante más de medio siglo el arte ha estado barajando las cartas de la sensibilidad, y en ese proceso han quedado disueltas las jerarquías basadas en esencialismos o ilusiones metafísicas. Es así como la imagen, al menos en el campo de las prácticas artísticas posmodernas, ha pasado a ser una más de las tantas configuraciones textuales con que se puede discursar con intenciones estético-artísticas. Solo piénsese en el arte conceptual con su negación de la pura contemplación visual; el arte *povera* con su gusto por el desecho, la refuncionalización con fines artísticos de una materialidad ordinaria; el performance con la potenciación del lenguaje corporal, la experiencia sinestésica, el tacto, el olfato, el oído; el tipo de prácticas que trabajan con material abyecto, lo escatológico, lo repugnante, el reverso de lo que se ha considerado bello y agradable de manera tradicional; la video-creación, que utiliza el lenguaje audiovisual con un fin que es subversivo al propio medio, y que se hibrida con lo instalativo, lo performático y lo conceptual; el arte de los nuevos medios (*new media*), que pone la frialdad instrumental de la tecnología en función de la calidez de la experiencia artística, ampliando así las posibilidades interactivas de los *environments*, que activan todos los sensores estéticos del cuerpo humano; y un largo etcétera.

Un excelente ejemplo de imbricación entre procedimientos como intervención pública, instalacionismo, arte interactivo, *new media*, y todo ello en función de una experiencia estética multisensorial, es la obra *The smell of a stranger* (El aroma de un desconocido), del artista belga Peter de Cupere. Esta instalación interactiva *new media* fue emplazada en los jardines de la Facultad de Física Nuclear de La Universidad de La Habana, durante la 12 Bienal cubana en 2015.



Figura 1. Peter de Cupere. *The smell of a stranger*, 2015.
Fuente: Autor.

El aroma de un desconocido consistía en una exhibición de plantas cuyos aromas fueron creados ingenierilmente. Los aromas se podían oler a través de una campana en forma de cáliz, situada en el exterior de la estructura metálica que protegía a cada espécimen. En la ficha técnica se le indicaba al público: acerque su nariz al embudo. Unos pequeños ventiladores solares aireaban las ramas y hojas de las plantas para que los sugestivos olores ascendieran por el conducto hasta nuestras narices: humo, sudor, pólvora, dinero, cadáver, sangre, esperma, vagina -esas eran las esencias. Una perturbadora experiencia sensorial obteníamos al recorrer el hermoso jardín y catar cada uno de esos agradables o repugnantes olores, según sea el gusto. De manera que la obra estimulaba una experiencia estética a través del olfato (uno de los sentidos preteridos por la estética tradicional), pero con la excitación del olfato se lograba activar el gusto, el tacto, la vista, que escrutaba la morfología de las plantas tratando de relacionar lo que se olía con lo que se observaba.



Figura 2. Peter de Cupere. *The smell of a stranger*, 2015. Planta con olor a pólvora.
Fuente: Autor.

Ahora, por supuesto, una obra como esta no se queda en la pura *aisthesis*. La experiencia multisensorial solo era el estímulo para entrar en el relato conceptual que proponía el artista. Las cabinas fueron instaladas en el jardín de la Facultad de Física Nuclear, por tanto, la selección del espacio no es gratuita, todo lo contrario, la intervención movilizaba la simbología de la ciencia que allí se estudia, la reclamaba como textualidad cultural que está en el ambiente y la propuesta de arte convierte en un componente constitutivo de su relato. Aquellas plantas con aromas humanos nos permitían un desfamiliarizador contacto sensitivo con la naturaleza. La idea conceptual subyacente es que la flora suda, o está impregnada, contaminada, de atributos humanos. Peter de Cupere nos mostraba, a la manera de un experimento científico, posibles efectos de mutación genética. La experiencia estética multisensorial era la puerta de entrada a una reflexión sobre la violencia con que la civilización humana imprime su huella en la naturaleza, al extremo de crear tecnologías, como la nuclear, que amenazan con destruir la vida en el planeta Tierra.

En términos de recepción, muchos de esos procesos creativos híbridos, como performance, instalación, ambientación, intervenciones públicas, arte procesual, conceptual y otros, presentan gran complejidad, porque se trata de “casos de arte” que no se muestran ni existen como textos estéticos estables, diferenciados, con límites y estructuras bien definidas como sucede con objetos-textos fijados en todos sus elementos por el artista (ej. dibujo, pintura, escultura, grabado, fotografía). Frente a muchas de las prácticas artísticas posmodernas es el receptor el que se ve precisado a reorganizar, a nivel puramente mental, su propio plano de denotación que le lleve a la articulación de significados connotados, para así poder comprender la propuesta de obra.

Por esa razón, frente al heterogéneo campo expandido de la creación artística contemporánea (que no se deja aprehender por la vaguedad de la categoría artes visuales) resulta necesario repensar conceptos estéticos, hermenéuticos y semióticos como los de unidad de la obra, identidad hermenéutica y denotación-connotación, desde una nueva perspectiva teórica focalizada en el proceso de la recepción artística; lo cual exige comprobaciones empíricas sobre la operatividad de los conceptos mediante el análisis de casos concretos. ¿En qué consiste la identidad hermenéutica de una obra de arte? ¿Tiene que ver con su unidad en tanto obra, artefacto o texto? ¿En qué radica la unidad de una obra de arte? ¿En su organización formal, en la cohesión de su materialidad interna, en la armonía entre forma y contenido? ¿En su comprensión por parte de un receptor? ¿La identidad hermenéutica y la unidad de una obra de arte se localizan en la dimensión denotativa o connotativa del texto? ¿Y si se trata de obras que carecen de estructura estable y bien diferenciada por límites concretos, obras que carecen de un plano de denotación fijado en todos sus elementos por el artista?

El objetivo de este ensayo teórico es reflexionar sobre los anteriores problemas, proyectándolos sobre la especificidad de aquellas propuestas discursivas que carecen de un plano de denotación estable. En un primer apartado se recupera el concepto de identidad hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, para argumentar, a partir del análisis de una obra conceptual, que el viejo concepto estético de unidad de la obra de arte solo puede ser pensado como resultado de un proceso de recepción en el que un sujeto comprende la obra y la dota de unidad semántica en su mente: lo cual se constituye en la identidad hermenéutica de la obra.

Muchas de las prácticas artísticas posmodernas presentan una considerable complejidad en su recepción y comprensión, sobre todo para personas que no suelen interactuar con asiduidad con la creación contemporánea o que mantienen una noción de arte anclada en la modernidad. Una de las razones es que buena parte de los procedimientos creativos al uso no derivan en resultados objetuales con estructura estable y bien definida: son todas aquellas prácticas que rehúyen del sentido tradicional de “artefacto estético” como único resultado válido de un proceso de creación artística. Es en ese sentido que el tema semiótico, poco discutido, de la denotación y la connotación en las artes “no objetuales” gana gran importancia para la reflexión sobre las problemáticas de recepción de las prácticas artísticas posmodernas. A esa discusión será dedicado el segundo apartado teórico.

La argumentación que se propone es de carácter interdisciplinar. El referente epistemológico de base es una teoría de la recepción que articula hermenéutica, semiótica y teoría estética posmoderna. En

las consideraciones finales se propone una conclusión de carácter general y se sintetizan las tesis derivadas de los análisis realizados; las cuales responden al objetivo y al problema planteado.

La identidad hermenéutica en las prácticas artísticas posmodernas

En su ensayo *La actualidad de lo bello* [1977] Gadamer realizó un extraordinario esfuerzo teórico por conciliar su estética hermenéutica con lo que él denomina “arte moderno”. Un espectador –nos dice– es algo más que un mero observador; lejos de contemplar meramente lo que acontece en un juego siempre participa de manera activa (aunque sea en su interioridad mental) y forma parte como co-jugador de una especie de “autorrepresentación del movimiento de juego”. En el arte esa apreciación general se vuelve mucho más relevante y esencial. La fundamentación del elemento lúdico en el arte le parecía significativa a Gadamer para tender un puente entre el arte de la tradición y el “arte experimental moderno”, sobre todo en lo concerniente a la existencia concreta de las obras. Ante la inclinación de muchos artistas del siglo XX –que Gadamer considera importantes– de eliminar la distancia tradicional, estrictamente normada, entre el público y la obra, se pregunta:

Ahora bien, ¿quiere esto decir que la obra ya no existe? De hecho, así lo creen muchos artistas –al igual que los teóricos del arte que les siguen–, como si de lo que se tratase fuera de renunciar a la unidad de la obra. [...] Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irreplicable, cuando aparece o se lo valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad. [...] Y así, es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar. Pues ahí había algo que he juzgado, que «he comprendido». Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y sólo esa identidad constituye el sentido de la obra. (GADAMER, 1991, p. 70-71)

Incluso, Gadamer pone el ejemplo del “botellero” (*Secador de Botellas*, 1914) de Marcel Duchamp, que le parece un caso límite, un instrumento que “pasa de súbito” a “ser ofrecido” como si se tratara de una obra. Este tiene su determinación en el efecto que produjo una vez; no se le puede considerar una “obra duradera” en el sentido tradicional de la noción de “perdurabilidad”, pero confirma Gadamer que, en el sentido de la identidad hermenéutica, “es ciertamente una obra”.

Si la identidad de la obra es esto que hemos dicho, entonces sólo habrá una recepción real, una experiencia artística real de la obra de arte, para aquel que «juega-con», es decir, para aquel que, con su actividad, realiza un trabajo propio. ¿Cómo tiene lugar esto propiamente? Desde luego, no por un simple retener en algo la memoria. También en ese caso se da una identificación; pero sin ese asentimiento especial por el cual la «obra» significa algo para nosotros. ¿Por medio de qué posee una «obra» su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo «que entender», en que pretende ser entendida como aquello a lo que «se refiere» o como lo que «dice». Es éste un desafío que sale de la «obra» y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego. (GADAMER, 1991, p. 72-73)

El receptor que asume el reto de ser co-jugador, es quien se encarga de construir la unidad de la obra entendida en términos de identidad hermenéutica; porque dicha identidad o identificación de significados es esencialmente lo mismo que la experiencia artística de quien se coloca en situación interpretativa. Este fenómeno es más visible cuando se trata de acciones artísticas efímeras, pero como también afirma Gadamer, en la experiencia del arte siempre hay involucrado un esfuerzo de reflexión, un “trabajo espiritual”, no importa si el receptor se enfrenta a obras tradicionales o a la

creación contemporánea más experimental. “Por esta razón, me parece –dice Gadamer (1991, p. 77) – que es falso contraponer un arte del pasado, con el cual se puede disfrutar, y un arte contemporáneo, en el cual uno, en virtud de los sofisticados medios de la creación artística, se ve obligado a participar”.

He aquí el puente que traza el concepto de identidad hermenéutica entre el arte tradicional y las prácticas artísticas posmodernas, porque se trata precisamente de un concepto que solo puede ser pensado en el proceso en que se materializa un proceso de recepción. No existe distinción entre el modo particular en que una obra se interpreta y su identidad hermenéutica misma, porque: hay un desafío que sale de la obra, espera ser correspondido, y la respuesta sólo la puede dar quien haya aceptado la provocación cognoscitiva. Como cada co-jugador forma parte de un juego histórico y colectivo, las preguntas y respuestas siempre son las propias, las que cada uno de nosotros producimos activamente.

Ahora vamos a proceder a la aplicación de este concepto hermenéutico analizando un ejemplo. El artista cubano Lázaro Saavedra participó en la Tercera Bienal de La Habana en el año 1989 con una propuesta conceptual muy singular, titulada *Dr. Jeckyl y Mr. Hide*. El artista dejó en blanco el área de pared que le fue asignada en el Museo Nacional de Bellas Artes; solo colocó en frente un pedestal con dos hojas que contenían el mismo texto, uno en inglés y el otro en español. Los dos papeles originales se extraviaron después del desmontaje de la obra, pero en la descripción visual que hiciera Saavedra tiempo después, se lee la siguiente versión del contenido original:

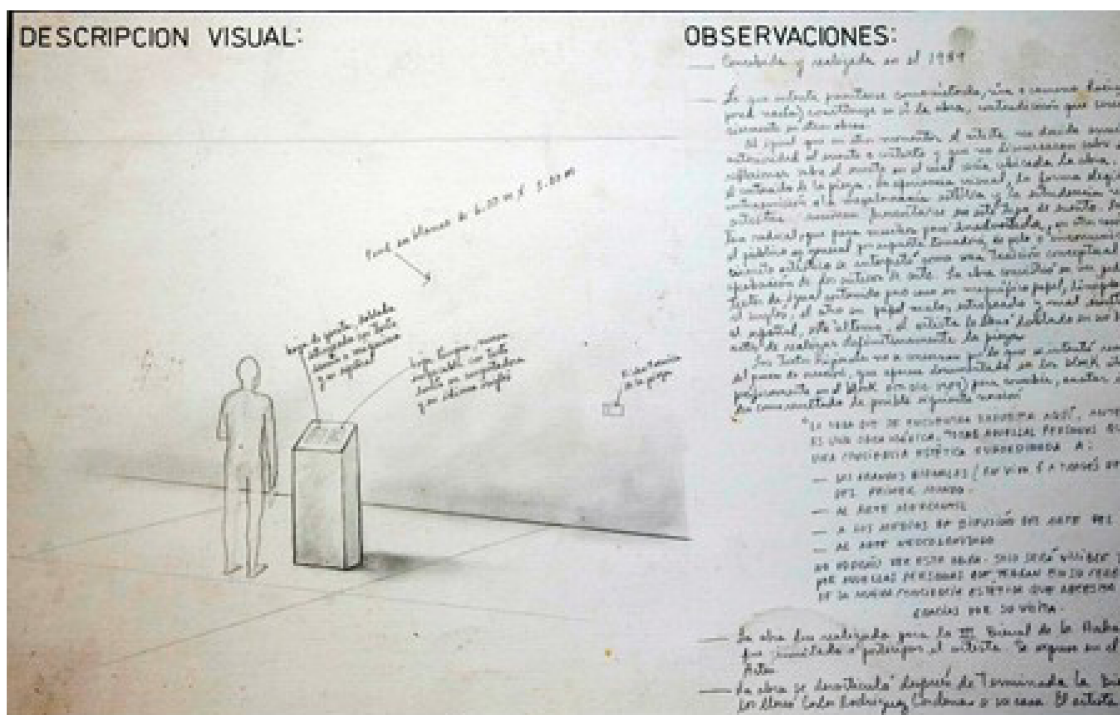


Figura 3. Lázaro Saavedra. *Dr. Jeckyl y Mr. Hide*, 1989.
Fuente: cortesía del artista.

La obra que se encuentra expuesta aquí, ante usted, es una obra mágica. Todas aquellas personas que tengan una conciencia estética subordinada a: las grandes bienales del Primer Mundo (en vivo o a través de catálogos); el arte mercantil; a los medios de difusión del arte del Primer Mundo; al arte neocolonizado, no podrán ver esta obra. Sólo será visible y comprendida por aquellas personas que tengan en su cerebro los gérmenes de la nueva conciencia estética que necesita el arte del Tercer Mundo. Gracias por su visita.

Se trata de un gesto conceptual puramente lingüístico, en el tono de los *Secret Painting* del grupo Art and Language. Este tipo de obra “mágica”, de contenido invisible o secreto, delega en el receptor la

movilización de un universo de problemáticas artísticas y políticas, que el artista enuncia en su comentario, pero en las que el receptor debe profundizar para que se pueda desencadenar un proceso de reflexión. Por tanto, la obra resulta “visible”, comprensible, solo para aquellos receptores que sean capaces de aceptar el juego conceptual que el artista propone. Si se analiza el contenido del texto dispuesto en el pedestal, a diferencia de los *Secret Painting* la intencionalidad de Saavedra no parece que estuviera dirigida a negar la representación visual en sí, sino más bien un tipo de conciencia estética subordinada a la hegemonía institucional del arte del Primer Mundo, del que la Bienal de La Habana intentaba desmarcarse desde su fundación en 1984. De manera que el receptor “con ojos para ver la obra” tendría que poseer una conciencia estética emancipada: “la nueva conciencia estética que necesita el arte del Tercer Mundo”.

Ahora bien, ¿qué se puede entender por “conciencia estética emancipada”? y, ¿cuál sería la conciencia estética que necesita el arte del Tercer Mundo? Por supuesto, el artista no define esos horizontes conceptuales a los que alude; delega toda la responsabilidad en el receptor. Si imaginamos aquel contexto en el que la obra fue exhibida, quizás muchas personas pasaron de largo frente a la pared no cubierta por ninguna pieza “visible”; otras pueden haber leído el documento y haber considerado en el acto que se trataba de una payasada del supuesto artista, y de la misma manera continuaron su camino. En ninguna de esas situaciones hipotéticas la propuesta de obra se materializa en su identidad hermenéutica, permanece semánticamente desarticulada porque no acontece un proceso de comprensión que la interprete.

Pero si al menos se dio el caso en que un individuo se detuvo en el espacio, leyó la ficha técnica y el comentario de Saavedra, y decidió entrar en el juego, se dispuso a hacer preguntas sobre los posibles significados de la nada convencional propuesta artística, y esas preguntas le llevaron a formular algunas hipótesis interpretativas; entonces la “obra invisible” de seguro comenzó a tomar forma, no en la pared sino en la mente del sujeto, como un único e irrepitible proceso de comprensión que interpreta el gesto conceptual del artista.

Si tomamos en cuenta que la Bienal es un mega evento internacional que atrae gran cantidad de público, ese sujeto pudo haber sido un espectador común, pero también un artista, o coleccionista, curador, funcionario político, o crítico de arte; y también pudo haber sido cubano, o latinoamericano, caribeño, europeo, africano o soviético. Aun cuando en cualquiera de esas situaciones hipotéticas se trata de sujetos que compartían el mismo momento histórico en términos globales, y por más que Gadamer sostenga que “los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser”; la realidad histórica encarna en cada sujeto de manera diferente, porque la experiencia empírica individual es única e irrepitible, por contingente. Es de suponer entonces que las interrogantes planteadas por cada uno de esos posibles receptores fueran parcialmente diferentes, como diferentes serían las respuestas que conllevan cierto nivel de comprensión de la obra.

De esas preguntas y respuestas es que depende la identidad hermenéutica de la obra, que solo puede surgir en medio del “juego artístico” cuya finalidad no descansa más allá de sí mismo, y en el que el receptor es un co-jugador imprescindible; porque, un “desafío” debe ser comprendido, y la identidad hermenéutica es siempre co-producida.

Imaginemos ahora que un crítico de arte bien informado de las problemáticas de la época a las que se refiere Lázaro Saavedra en *Dr. Jeckyl y Mr. Hide*, escribió una larga reflexión sobre la obra, profundizando en cuestiones políticas, ideológicas, de mercado, institucionales, estéticas, que constituían diferencias fundamentales entre lo que se consideraba arte del Primer Mundo y arte del Tercer Mundo, o arte capitalista y arte socialista, o las plataformas institucionales de los países desarrollados y las alternativas creadas por los países subdesarrollados, considerados periféricos, etc. En esa situación hipotética se habrá consumado una identidad hermenéutica de la obra, expandida en la interpretación del crítico.

Ahora bien, como la crítica de arte es escrita para ser publicada, entonces se trata de textos que sitúan la identidad hermenéutica de la obra en el espacio público, al alcance de la intersubjetividad de un

público, y de esta manera la identidad hermenéutica de una obra construida por una interpretación pasa a ser compartida por varias o muchas personas. Por eso, al final, la identidad hermenéutica de una obra, ya sean las obras consideradas como clásicos por la tradición o las propuestas contemporáneas más experimentales, es siempre una construcción semántica que realiza la interpretación y la comprensión, que, como indica Gadamer, es siempre histórica: posibilitada y limitada a un tiempo, por las posibilidades históricas del comprender.

Pero la obra de Lázaro Saavedra nos permite plantear otros problemas relacionados con la recepción. Como ya fue descrito, el artista solo colocó un texto sobre un pedestal frente a la pared en blanco. A partir de esa museografía conceptual un receptor, si acepta el reto de ser co-jugador, puede movilizar cierta cantidad de información, conocimientos, etc., en su intento de interpretación. Entonces, ¿hasta qué punto del proceso interpretativo es posible verificar que la reflexión que el receptor produce sigue estando determinada directamente por la provocación del artista? Si como sugiere Gadamer, toda elaboración de un proyecto interpretativo es condición de posibilidad para una nueva hipótesis, ¿no se produce en ese proceso un progresivo distanciamiento del nivel denotativo de la propuesta artística, que hace que en algún punto los niveles de interpretación se comiencen a sostener y verificar unos en otros en la dimensión de los significados connotados? Si esto fuera así: ¿son los proyectos previos o iniciales menos correctos o adecuados que las nuevas reformulaciones interpretativas que se desarrollan a partir de ellos? ¿O más bien se trata de un movimiento reflexivo que crece en espiral, en el que cada uno de los círculos concéntricos de significados tienen un valor *per se* además de que abren la posibilidad de que otro círculo se desencadene a partir del precedente?

Denotación y connotación en las prácticas artísticas posmodernas

Décadas antes del boom de la teoría de la recepción literaria (RALL, 1987; Zilberman, 2015), el teórico checo Jan Mukařovský expresó lo siguiente: “La ambigüedad referencial de la obra artística es compensada por el hecho de que el receptor responde a la obra no con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia la realidad” (2000, p. 192). Debido al predominio de la función estética la referencia en el arte resulta “múltiple”, y esa indeterminación hace que el receptor proyecte sobre la obra realidades vividas, aprehendidas o imaginadas por él, que no están ni pueden estar expresadas o aludidas en la obra misma, por cuanto forman parte de la experiencia íntima del sujeto que comprende.

Sin embargo, ni siquiera en la interpretación de textos artísticos obviamos la dimensión de los significados denotados. Por lo general hacemos un primer reconocimiento “literal”, apelando al significado más convencional y estable de los signos. Pero en términos semióticos no siempre resulta posible establecer una clara diferenciación entre plano de la denotación y plano de la connotación, menos en procesos interpretativos complejos como los que generan las prácticas artísticas posmodernas. Umberto Eco en el *Tratado de semiótica general* propone una solución provisional para diferenciar la denotación de la connotación:

(a) una denotación es una unidad cultural o propiedad semántica de un semema determinado que es al mismo tiempo una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente; (b) una connotación es una unidad cultural y propiedad semántica de un semema determinado transmitida por la denotación precedente y no necesariamente correspondiente a una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente. (ECO, 1988, p. 138)

Según lo definido por Eco la connotación difiere de la denotación al menos en dos aspectos básicos: primero, las marcas connotativas se deben basar en una denotación precedente, y segundo, los significados connotados de un signo no tienen necesariamente que corresponder a propiedades reconocidas de su referente. Son connotados los significados de paz y libertad que asociamos con el signo visual de una paloma de color blanco, por ejemplo, porque tales significados son unidades

culturales que por convención son puestos en correlación con ese referente, pero sin ser propiedades naturales del animal. Las propiedades naturales reconocidas del referente “paloma blanca” serían las marcas denotativas del signo, sobre las que se deslizan a su vez los significados connotados. Este sencillo ejemplo permite apreciar también que las marcas connotativas de un signo pueden ser tan convencionales y estar tan instituidas en un sistema cultural como las marcas denotativas en que se basan. Por tanto, en términos semánticos la connotación no es en principio un sistema menos estable, o menos codificado, que la denotación.

Una metáfora altamente codificada no deja de ser una metáfora, pero al ser trocada su ambigüedad en convención pierde por tanto su poder desfamiliarizador, su potencialidad estética. En el arte el plano de la denotación solo funciona como un resorte que dispara la lectura hacia el nivel de los significados connotados. Y ese camino de desplazamientos hacia la connotación solo es posible de construir mediante un proceso de interpretación. Una de las especificidades del arte consiste en que cuando predomina la función estética, el plano de la connotación, en principio, no debe estar del todo marcado, eso es, instituido, fijado por una convención (Mukařovský, 1988; Jakobson, 1995; Eco, 1988; Sonesson, 1996).

Cuando a comienzos de la década del noventa un joven artista cubano propuso como obra de arte la rama de un árbol con forma de garabato (gancho), la posibilidad de la metáfora no radicaba en que el artefacto fuera percibido como un signo icónico que denotara la isla de Cuba, dado que poseía cierta propiedad perceptual reconocida culturalmente de su posible referente: la similitud de la forma de la rama con la forma del archipiélago cubano. Kcho tituló su obra *Cómo el garabato se parece a Cuba*, lo cual parece reforzar ese plano básico de la denotación.



Figura 4. Alexis Leyva Machado (Kcho). *Cómo el garabato se parece a Cuba*, 1992.

Fuente: cortesía del artista.

Cuando reparamos en la rama, y pensamos en el contexto cubano de los noventa, comienzan a aflorar otras similitudes cuyas asociaciones son las que producen un plano de la connotación y hacen que la metáfora sea efectiva en términos artísticos. El contexto, más que la semejanza perceptual entre la rama y la isla es el que permitía que una serie de significados connotados se desplazaran sobre el plano de la denotación propio de la iconicidad. La rama de Kcho está seca y lisa, apenas un fino tallito sobrevive en la aridez de su suelo. Cuba se encontraba sumida en la mayor crisis económica de su historia. Pero el tallito de la rama introduce una idea ambivalente: puede ser el último, pero también puede ser el primero después de la debacle. Los optimistas podían ver en él un brote de esperanza, algo a lo que aferrarse; los pesimistas desencantados del metarrelato del socialismo podían asumirlo

como la confirmación del fracaso. En todos esos aspectos el garabato de Kcho se parecía a la Cuba posderrumbe de la Unión Soviética y el Campo Socialista.

Como vemos, se trata de marcas connotativas que proyectamos sobre, en este caso, una simple rama de madera con forma de garabato, a la cual el artista le puso un título y la introdujo en el mundo del arte. Y aún se puede sumar una connotación religiosa, porque en la santería cubana yoruba existe el Garabato de Elegua, Orisha conocido como el que abre los caminos, y el garabato es un objeto de poder del santo.

Ahora bien, la principal problemática concerniente a la recepción de las prácticas artísticas posmodernas es la siguiente: ¿qué ocurre cuando ni siquiera es estable el plano de denotación de una propuesta artística? Ese es uno de los problemas fundamentales que presenta la denotación en los procedimientos creativos que no producen un artefacto en el sentido tradicional. Ante esos casos, para que se perciba lo acontecido como texto y pueda ser interpretado, el receptor debe articular de manera mental la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar funciones signílicas, para que se estructure así un plano denotativo sobre el que puedan generarse connotaciones sucesivas.

Veamos el siguiente ejemplo. El grupo de creación cubano Los Carpinteros² llevó a cabo la realización de una performance colectiva en el año 2012 durante la Bienal de La Habana. La acción tenía un título muy sugerente: *La Conga Irreversible*. En la tradición cubana “la conga” es una práctica festiva musicalailable de profundo arraigo popular, exuberante y colorida. La conga es fiesta, algarabía de carnaval, experiencia sinestésica, voluptuosidad popular, inversión de realidades, euforia, expansión dionisiaca que erosiona la normalidad apolínea, etc. Pero en “la conga irreversible” de Los Carpinteros el conjunto de músicos y bailarines vestían trajes de color negro, aunque de gran belleza, y en vez de hacia adelante avanzaban hacia atrás, caminaban de espaldas, casi a ciegas. ¿Por qué vestían de negro y caminaban de espaldas?



Figura 5. Los Carpinteros. *La Conga Irreversible*, 2012.

² Integrado por tres artistas: Marco Castillo, Dagoberto Rodríguez y Alexander Arrechea. El grupo se fundó en 1992 y 2003 Arrechea dejó de formar parte de él para continuar con su carrera en solitario.

Fuente: Autor.

Esto pareció gustarle aún más al público, y la gente entusiasmada arrolló detrás del espectáculo sumidos en el goce. Es evidente que no se trataba solo de echar a andar una conga de la que el público pudiera participar. No se estaba en un carnaval sino en una Bienal internacional de arte. Los Carpinteros pretendían que la acción pudiera poner en escena un relato conceptual. La imagen performática general que generó *La Conga Irreversible* tenía una potencialidad metafórica, que a su vez echaba a andar un proceso metonímico: ¿a qué contexto más general se quería aludir con la “conga”, y a qué fenómeno con su proclamado carácter de “irreversible”?

Esta acción performática es del tipo de obra que exige del receptor una articulación propia del plano de denotación, pues este no existe de manera estable, como una estructura textual fijada en todos sus elementos por el artista. Están los trajes de los músicos y bailarines cuyo diseño fue hecho o encargado a hacer por Los Carpinteros, que son los autores del performance como idea conceptual. Pero una vez que echa a andar la acción, la música, el ritmo, el baile, los gestos, el avanzar de espaldas, la manera en que el público se involucra y participa en la conga, toda la información cultural que genera una acción colectiva, todo ello constituirá la obra en su totalidad. Y todo eso lo sentimos, lo intuimos, lo aprehendemos de manera sinestésica al participar en el acontecimiento artístico-festivo. Pero después esa experiencia la podemos racionalizar en un proceso de comprensión más dilatado, en una segunda fase de recepción que sigue materializando la identidad hermenéutica de la obra más allá del tiempo en que devienen las acciones.

Ante una obra como esta, cada receptor debe ser capaz de movilizar la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar funciones sígnicas, para estructurar así un plano de denotación sobre el que puedan generarse connotaciones sucesivas. Ya sea habiendo participado y vivido directamente la experiencia del performance colectivo, o accediendo a la documentación de lo que allí ocurrió (a través de fotos y videos), el receptor debe hacerse una idea general de los acontecimientos y estructurar un texto mental con el cual desarrollar un proceso de comprensión.

Sin embargo, una voz relevante como Erika Fischer-Lichte sostiene en su *Estética de lo performativo* que el arte del performance “se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte” (2011, p. 32). Para Fischer-Lichte tanto una estética hermenéutica como una estética semiótica necesitan distinguir con claridad entre sujeto y objeto. Los roles del creador (sujeto 1) y el receptor (sujeto 2) son diferentes. El artista crea la obra (objeto), que comienza a circular como entidad autónoma y en tanto artefacto que no varía en su estructura el receptor se puede situar frente a ella en repetidas ocasiones para percibirla e interpretarla. Sin duda le asiste razón a la teórica alemana cuando sostiene que los performances y realizaciones escénicas en los que se crea un “acontecimiento” que involucra a todos los presentes, no permiten establecer la distinción tradicional entre sujeto y objeto, porque tanto el artista o los artistas como los espectadores contribuyen a lo que sucede en la realización y el acontecimiento no produce ningún “objeto artístico”.

Ahora bien, el planteamiento de Erika Fischer-Lichte que sostiene que las realizaciones performáticas se resisten a la comprensión es muy polémico y cuestionable, en primer lugar, porque irónicamente lo que construye la autora en la obra citada es una estética hermenéutica de lo performativo capaz de proveernos de una profunda comprensión de ese tipo de prácticas artísticas posmodernas. El problema fundamental de su enfoque consiste en mi criterio en que establece una marcada diferenciación entre la “experiencia estética” que vive el receptor con todo su cuerpo y emociones a flor de piel en las realizaciones escénicas, y los esfuerzos conscientes que el receptor puede acometer a posteriori orientados a la racionalización de dicha experiencia, a la interpretación del “acontecimiento” que profundiza la comprensión y fija la identidad hermenéutica de la obra. A esa segunda fase del proceso de la comprensión, que ocurre en un espacio virtual, la mente del receptor, y en un tiempo que es solo suyo, el de sus elucubraciones interpretativas de duración indeterminada, Erika Fischer-Lichte le atribuye un papel “meramente marginal”.

La gran mayoría de los procesos de generación de significado, a los que me he dedicado en este capítulo, no se llevan a cabo como procesos hermenéuticos. Ha quedado claro que en ellos lo esencial no es entender la realización escénica, sino posibilitar determinadas experiencias. Sin duda, los procesos hermenéuticos pueden incorporarse en parte a la experiencia estética, pero su papel no deja de ser meramente marginal. Las realizaciones escénicas a las que he hecho referencia no piden ser entendidas, piden ser experimentadas. No se pueden subsumir, por tanto, al paradigma de una estética hermenéutica.

Solo cuando la realización escénica ha terminado se puede empezar a hacer esfuerzos orientados a comprenderla a posteriori. Sin embargo, esos esfuerzos hay que situarlos fuera de los límites de la experiencia estética, no pueden tomar parte en su constitución. En tanto que tentativas de entender la realización escénica a posteriori, quien las emprende se expone a problemas muy específicos. Dos de ellos son especialmente graves. El primero consiste en que el intento de comprensión depende del recuerdo, de la memoria. Quien quiera entender una realización escénica a posteriori, tiene que recordarla. El segundo surge del hecho de que tal proceso se realiza lingüísticamente, mientras que los significados generados durante la realización escénica son en gran medida significados no-lingüísticos. Así pues, quien quiera entender una realización escénica a posteriori tiene que «traducir» los significados no-lingüísticos que recuerde a significados lingüísticos, una tarea que presenta dificultades casi insuperables. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 316)

La dicotomía que introduce Erika Fischer-Lichte entre la experiencia estética que el receptor vive en la realización escénica de la que es copartícipe, y el proceso hermenéutico de comprensión que puede acontecer a posteriori (que considera marginal), desaparece si se deja de atomizar un mismo proceso de comprensión que ocurre en dos fases o momentos estrechamente interrelacionados. No solo para los performances en los que el público juega un rol protagónico, sino también para prácticas artísticas como acciones procesuales, intervenciones públicas, *environments*, obras interactivas, entre otros, es posible hablar de dos fases de recepción. Una primaria, en la que los receptores forman parte de los acontecimientos y se constituyen con sus comportamientos en coproductores de la materia semiótica no-lingüística que acontece y se diluye en el tiempo. Esa simultaneidad y continuidad ininterrumpida de acciones percibidas y experimentadas, la exaltación emocional y sensorial, el estado de shock estético en que puede entrar el receptor, etc., todo ello impide ciertamente entender en profundidad y de manera global la realización escénica o el conjunto de acciones inconexas en el momento en que se participa de ellas.

Pero es muy difícil que un receptor competente no prolongue esa “experiencia estética” en una segunda fase de recepción puramente mental, rememorativa, reflexiva, reconstructiva, conceptual, en la que reorganiza esa experiencia en forma de significados concretizados en su conciencia lingüística. Ese segundo momento que Fischer-Lichte prácticamente excluye de la “experiencia estética”, es en mi opinión el que viene a completar la experiencia artística en la medida en que la vuelve autoapropiada. Las dos fases del proceso de recepción poseen una interrelación esencial: la segunda trabaja sobre los efectos estéticos e informacionales de la percepción sensorial experimentada en la primera fase. Dependencia o interrelación que se acentúa si es que el receptor se empeña en construir una interpretación lo más global y elaborada posible, porque los procesos reflexivos tendrán que recurrir siempre a las huellas de esa experiencia receptiva primera.

En cuanto a los dos supuestos “obstáculos” a que se enfrenta el receptor si quiere entender la realización escénica a posteriori, está claro que no es posible “traducir” en su exhaustiva totalidad al plano del lenguaje verbal, todos los efectos sensoriales y emotivos con sus significados intrínsecos “constitutivos de realidad” que se puedan rememorar. Pero esa “traducción” es algo que comenzamos a hacer de manera prácticamente automática, y que gana complejidad conceptual cuando el sujeto se empeña en un trabajo de interpretación para profundizar en la comprensión de su experiencia.

En la segunda fase del proceso de recepción precisamente lo que ocurre es ese fenómeno complejo en que el lenguaje verbal se adueña de la materia semiótica no-lingüística; y la estructuración racional

de los enunciados que somos capaces de elaborar comienza a ocupar su lugar en la memoria, o a superponerse a la impresión que “el acontecimiento” ha dejado en nuestra corteza cerebral. La interpretación forcejea arduamente con la materia semiótica no lingüísticamente formada, para hacerla entrar en las estructuras instituidas del lenguaje verbal. Y esto es un proceso que ocurre frente a todo tipo de arte, desde una pintura hasta el performance más experimental posible. La recepción del arte, de todo tipo de arte, nunca termina cuando se le da la espalda a la obra o se cierra el acontecimiento. La experiencia de una obra por lo general se sigue construyendo de manera mental, y la duración de ese proceso tan íntimo es indeterminada, puede perdurar una vida.

Otra variante de ese tipo de propuestas artísticas sin plano estable de denotación son las intervenciones públicas. Durante la Duodécima Bienal de La Habana los artistas José Ángel Toirac, Meira Marrero y José R. Alonso realizaron una intervención en la verja de Las Terrazas de Prado, un bar cafetería situado frente al Paseo del Prado. En ese preciso lugar, antaño Prado # 72, entre los años 1942 y 1944 existió la Galería del Prado, en cuyas salas se exhibió lo mejor de la pintura cubana del momento. El alma de aquel proyecto fue la mecenas y promotora María Luisa Gómez Mena, con colaboración del crítico de arte José Gómez Sicre. Toda esa información, y más, acompañada de fotos de la galería, de las exposiciones, de los artistas, fue dispuesta en grandes láminas en las rejas de cara al exterior de la cafetería. Mientras, al interior de la instalación no cesaba el consumo de bebidas y alimentos propio de ese tipo de establecimiento.



Figura 6. Meira Marrero, José Ángel Toirac y José R. Alonso. *Prado 72*, 2015.

Fuente: Autor.

En esta intervención de un espacio público la información dispuesta por los creadores constituye solo una parte del contexto de denotación. El receptor debe observar como un todo interrelacionado el entorno que ha sido intervenido por los artistas. El movimiento al interior de la cafetería, las personas que entran y ni se percatan de la exposición, otros que caminan por la acera y se detienen a leer las láminas, el público que llega expresamente a ver la intervención, etc. A cada minuto el contexto de denotación puede variar en algún aspecto.

La visión de conjunto: el interior de la cafetería con la emanación espontánea del esparcimiento popular, y en la fachada exterior un fragmento arqueológico del pasado mostrando una pincelada de lo que fue un núcleo medular de la cultura cubana de la década del cuarenta del siglo XX, generaba un cortocircuito espaciotemporal. El pasado y el presente se superponían en una paradoja histórica: documento histórico de alta cultura *versus* documento vivo de sociabilidad popular. Y el espacio se hacía heterotópico (en el sentido faucoultiano): varias realidades y varios niveles de lectura convergiendo en un mismo sitio, mientras el tiempo quedaba suspendido en un presente puro de confrontación entre lo que fue alguna vez, y lo que es hoy, ese fragmento de ciudad.

Como hemos visto con estos dos ejemplos, se trata de propuestas artísticas que no poseen un plano de denotación fijo, estable, claramente delimitado con relación a sistemas externos, entonces ¿en qué sentido podemos referirnos a esos casos, que son una parte considerable del arte contemporáneo que se produce a diario, con la categoría de “texto artístico”?

Concepto de texto y prácticas artísticas posmodernas

Yuri Lotman (1982) propuso un concepto de texto definido sobre la base de tres características: expresión, delimitación y carácter estructural. Un texto es un sistema fijado en unos signos determinados, que se opone a estructuras que le son externas. Dicha oposición hace que el texto se perciba como la realización de un sistema con una encarnación material concreta. En el caso de la literatura es muy fácil, porque se trata de una expresión estructurada con signos de la “lengua natural”, que se puede leer, hoy, tanto en un formato físico como digital. En el caso del cine se trata de imágenes en movimiento que pueden tener sonido incorporado, con una duración temporal determinada, que se puede ver en una pantalla, cualesquiera que esta sea. En el caso de la pintura se trata de un soporte, sea tela, madera u otro, sobre el cual se aplican pigmentos y se crean formas. Pero en las prácticas artísticas posmodernas los elementos que desempeñan funciones sígnicas pueden ser disímiles, y hay casos en que la expresión es efímera, o la encarnación material del sistema es mínima o estructurada de manera contingente.

La otra característica, la “delimitación”, considera Lotman que es “inherente al texto”, porque este se opone tanto a los signos que no forman parte de su sistema como a las estructuras cuyos límites no se distinguen (en el caso de la literatura se trata de las estructuras de las lenguas naturales y los infinitos textos verbales). Sin embargo, el concepto de límite aclara Lotman que se manifiesta de manera diferente en textos no literarios. Por ejemplo: “es el principio y final en textos cuya estructura se desarrolla en el tiempo [...], el marco en la pintura, las candilejas en el teatro. La delimitación del espacio constructivo (artístico) respecto al no constructivo se convierte en el procedimiento principal del lenguaje de la escultura y en la arquitectura” (LOTMAN, 1982, p. 72).

Si pensamos en *La Conga Irreversible*, ciertamente hay una delimitación espacio temporal. El performance colectivo aconteció en un espacio de la ciudad y en un intervalo de tiempo determinado. Pero todos sabemos que los artistas pueden volver a realizarlo en otro lugar, en otra ciudad, en otro país, y en cada realización puede durar más o menos tiempo. Además, los elementos sígnicos que constituyen al performance como sistema materialmente encarnado no son solo los previstos por los autores. El público forma parte indisoluble de la acción, por lo que este aporta una marejada de significación que hace muy inestables los límites entre elementos internos y externos al sistema, porque se trata de un sistema abierto, del que entran y salen constantemente componentes que pueden desempeñar una función sígnica. Por tanto, cada vez que acontezca una nueva puesta en escena la delimitación del performance como texto artístico será siempre diferente y única.

En el caso de *Prado # 72*, al tratarse de una intervención que tiene como motivo una dirección concreta de la ciudad, hay por supuesto una clara delimitación espacial. Pero de igual manera, los elementos sígnicos que los creadores dispusieron en las rejas del bar cafetería no eran los únicos que constituían la intervención como sistema. La actividad al interior del establecimiento gastronómico jugaba también un papel fundamental, porque se trataba de que el receptor, al tener una visión de conjunto, pudiera superponer la información del pasado a la expresividad viva del presente en un mismo espacio de la ciudad.

Podemos concluir que en estos casos se trata de textos artísticos con fronteras abiertas, porque los creadores solo han delineado los límites, sin fijarlos de manera definitiva. Su “carácter estructural”, que es la tercera categoría del concepto de Lotman, depende de esa ambivalencia del tipo de delimitación que les caracteriza. La organización interna de dichas propuestas es solo prevista en un nivel básico y general por los creadores, por lo que está lejos de formar un todo estructural invariable.

El todo estructural, difícil de definir en todas sus partes, es más bien un todo dinámico e inestable de elementos que salen y entran dándole al sistema un carácter asistemático.

La definición de texto de Umberto Eco (1992) es más amplia y flexible que la de Lotman. Eco parte de una diferenciación entre “universo y “texto”. Por el primero entiende, “intuitivamente”, los mundos cuyas leyes se encargan de explicar los científicos. Y por texto entiende “una serie coherente de proposiciones vinculadas entre sí por un *topic* o tema común” (p. 261). En el caso de textos con estructuras bien delimitadas, como los verbales, pictóricos, audiovisuales, etc., por lo general son reconocidos como “un todo coherente y autoexplicativo”, porque poseen lo que Eco denomina “idiolecto”, eso es, un código propio que les hace funcionar como una lengua en miniatura: la explicación que funciona para ellos y dentro de ellos no puede aplicarse a otros textos. Sin embargo, una “secuencia de acontecimientos”, siempre que estos estén vinculados a un tema en común, también puede ser definida como texto, porque la interpretación puede dar coherencia a la secuencia reduciéndola a “proposiciones”. Pero para ello la interpretación debe encontrar el *topic*:

Reconocer una serie como secuencia textual significa encontrar un *topic* textual que establezca una relación coherente entre datos textuales diferentes y aún inconexos. La identificación de un *topic* textual es un caso de esfuerzo abductivo hipocodificado. A menudo no se sabe si el *topic* que se conjetura es el «bueno» o no, y la actividad de interpretación textual puede acabar en actualizaciones diferentes y semánticamente contradictorias. Esto demuestra que todo intérprete de un texto realiza abducciones para elegir entre las muchas lecturas posibles. (ECO, 1992, p. 271)

Ante propuestas artísticas como los ejemplos analizados, el receptor participa de la secuencia de acontecimientos, su propio comportamiento produce información que entra al sistema, debe inferir la intención conceptual de los artistas que apunta a un tema posible, y debe intentar dar coherencia a lo que ocurre relacionando una serie de datos inconexos que él mismo selecciona de un universo de información que no puede aprehender en su totalidad. En este sentido podemos decir que el receptor realiza una reconstrucción textual, en la medida en que logra integrar en un cuadro general con cierta coherencia un conjunto de acciones, información, percepciones sensoriales, etc. Ese cuadro general sería el contexto de denotación que el receptor configura a nivel mental: la materia prima semiótica con que la comprensión puede desarrollar procesos de reflexión en el plano de la connotación, para producir así la unidad semántica y la identidad hermenéutica de la obra.

Consideraciones finales

En términos más generales podemos concluir que mientras más elaborado, complejo e incluso inestable es el entramado textual de una obra, mayor número de relaciones potenciales entre los elementos denotados que permitan fugas hacia significados connotados, pueden estar previstas de manera intencional por el creador. No obstante, siempre dependerá del receptor el que esas relaciones sean descubiertas, articuladas y expandidas a niveles insospechados de asociaciones de sentidos connotados. En los casos de interpretaciones muy creativas y audaces, son los niveles de connotación que va articulando el receptor los que comienzan a superponer un cúmulo de información al contexto de denotación de la obra; un fenómeno que genera el espejismo de que toda esa información ya estaba condensada en la estructura artística. Por eso, la identidad hermenéutica de una obra es resultado de su comprensión, y no una entidad metafísica inmanente a su organización formal o a la armonía entre forma y contenido, como se decía en términos de la vieja estética.

¿Esta conclusión implica que el proceso de interpretación en el arte es en esencia arbitrario, que sobre la identidad hermenéutica de una obra se puede afirmar o decir cualquier cosa, todo y nada a la vez, que estamos optando por un total subjetivismo interpretativo que jerarquiza la intencionalidad del receptor? El fantasma de la arbitrariedad no tiene cabida ante el hecho empírico de que todo trabajo

de interpretación parte de una información semiótica que en principio está denotada. Ese es el umbral de toda lectura y no hay manera de prescindir u obviar la presencia dada de los signos o de funciones sígnicas con toda su determinación social y cultural. Lo primero que hacemos, incluso ante un texto artístico inundado de ambigüedad, es reconocer de manera automática en su sentido más primario y convencional el relieve semántico de los elementos sígnicos que lo constituye, para a partir de ahí explorar esas relaciones internas guiados por la intuición inferencial de proyectar nuevos significados, más atractivos y estimulantes.

Pero como vimos en los ejemplos analizados, muchas de las prácticas artísticas posmodernas exigen un esfuerzo extra del receptor: realizar a posteriori una reconstrucción textual, eso es, articular un plano de denotación a nivel mental, sin el cual la comprensión no puede avanzar hacia el nivel de la connotación. Ese es uno de los tantos retos que le presentan a la recepción procedimientos creativos como gestos conceptuales, performances, intervenciones públicas, ambientes o acciones procesuales. En esos casos y otros, para que se asuma lo acontecido como texto con un *topic* a ser interpretado, el receptor debe recapitular en su mente la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar funciones sígnicas, asociarlos a conocimientos y experiencias personales, intuir la intención del artista y de la obra y comenzar a proyectar la suya propia, lo que se traduce en arriesgar hipótesis interpretativas de manera abductiva³ (connotaciones sucesivas que se desplazan sobre un plano denotativo de base, por más inestable que este sea).

Por eso, ante mucha de las prácticas artísticas posmodernas el esfuerzo de abducción que conlleva la comprensión exige tanta creatividad por parte del receptor, que no deja de resultar una perplejidad hermenéutica. Nunca fue más cierta esta máxima de Gadamer (1998, p. 466): “El texto hace hablar a un tema, pero quien lo logra es en último extremo el rendimiento del intérprete. En esto tienen parte los dos”. Por tanto, la identidad hermenéutica es algo que produce el intérprete en su afán por comprender lo que se le propone como una apariencia de texto potencialmente codificado, y en muchas de las prácticas artísticas posmodernas, como un texto azarosamente estructurado.

Referencias

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.

FERNÁNDEZ, Hamlet. Hacia una hermenéutica educativa a través de la experiencia estético-artística. *Revista Profissão Docente* (Online), v. 16, p. 57-77, 2017.

FERNÁNDEZ, Hamlet. Intermedialidad artística y enseñanza interdisciplinar. *Revista Movimento*, v. 13, p. 256-280, 2019a.

FERNÁNDEZ, Hamlet. La imaginación como función interpretativa: consecuencias para la educación a través del arte. *PERSPECTIVA* (UFSC) (ONLINE), v. 38, p. 1-24, 2020.

FERNÁNDEZ, Hamlet. La recepción del arte como ámbito de conocimiento y aprendizaje en la Base Nacional Común Curricular. *ACTA SCIENTIARUM. EDUCATION* (ONLINE), v. 43, p. 1-12, 2021.

FERNÁNDEZ, Hamlet. Problemáticas de recepción de las prácticas artísticas posmodernas. 2016.

³ Para Umberto Eco (1992, p. 249) “la abducción es un procedimiento típico mediante el cual, en la semiosis, somos capaces de tomar decisiones difíciles cuando se están siguiendo instrucciones ambiguas”. Estableciendo un paralelo con la hermenéutica de Gadamer, diríamos que de manera general comprender, sobre todo en el terreno del arte, implica necesariamente hacer abducciones.

Tesis (Doctorado en Ciencias sobre Arte), Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2016.

FERNÁNDEZ, Hamlet. ¿Tiene límites la interpretación? Apuntes sobre la intencionalidad en el arte. *OUVIROUVER* (ONLINE), v. 15, p. 526-539, 2019b.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. El arte como juego, símbolo y fiesta. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998.

HEGEL, Georg W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Función, norma y valor estéticos como hechos sociales. In: VOLEK, Emil; JANDOVÁ, Jarmila (Org.). *Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Colombia: Plaza & Janés Editores, 2000.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, n. 6, p. 43-64, 2005.

RALL, Dietrich (Org.). *En busca del texto*. Teoría de la recepción literaria. México: UNAM, 1987.

SONESSON, Göran. De la estructura a la retórica en la semiótica visual. *Signa*, Revista de la asociación española de semiótica, no. 5, p. 317-248, 1996.

WELSH, Wolfgang. La estética más allá de la estética. In: WELSH, Wolfgang. *Actualidad de la estética, estética de la actualidad*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2011.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015.