

ARTE Y SIGNIFICACIÓN

RAUL ECHAURI

La noción de sentido o significación parece connatural a todas las actividades y tareas que el hombre desempeña, ya sean de orden intelectual (*homo sapiens*), de orden práctico (*homo agens*) o de orden poiético (*homo faber*), para atenernos a los tres tipos de saber señalados por Aristóteles.

La idea de sentido connota espontáneamente inteligibilidad y racionalidad. El sentido es lo que uno comprende. Todo discurso, sea científico, filosófico, periodístico, ya sea el familiar o el habitual de la calle, está preñado de sentido, pues el lenguaje es un medio de comunicación y expresión de sentido.

Y también en el ámbito artístico parece imperar la idea de sentido. Según Gilson resulta difícil desarraigar la convicción de que el arte sea la "comunicación de un sentido, que el artista formula y el espectador comprende"¹.

Indudablemente, en la pintura representativa, la noción de sentido está íntimamente asociada a la imagen, dado que ésta es portadora natural de significación. Por ello, la pintura no imitativa, llamada impropriamente abstracta por carecer de imagen, resulta para muchos carente de sentido. En una encuesta realizada por la Unesco en la *Toronto Art Gallery* de Canadá, los juicios vertidos ante los cuadros abstractos sometidos a la apreciación de los visitantes fueron: "nada más que colores y formas", "esto no es arte", "no tiene sentido"². Debido a ello, según la encuesta citada, el público en general desea "una imagen aprehensible"³, porque, sin imagen, efectivamente, toda significación se desvanece.

¹ E. GILSON, *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963, p. 21.

² "¿Qué opina la gente del arte moderno?", *El Correo*, Unesco, marzo, 1971.

³ *Loc. cit.*, p. 6.

Pero incluso cuando la forma pictórica es una imagen, ella no se agota en su significatividad, ni se reduce a ella. Aunque signifique algo, por ser una imagen, resulta menester contemplarla en sí misma prescindiendo de su dimensión semántica, porque las formas pictóricas, igual que las escultóricas, no son signos, que, en cuanto tales, tengan por misión, como todo signo, el hacernos conocer algo distinto de ellos, sino que son realidades autosignificativas, cuyo sentido y valor artístico reposa exclusivamente en sí mismas. Debido a ello, su posible condición de imagen no debe empañar su propia e intrínseca índole artística.

Al respecto, no hay que identificar la noción de forma con la de imagen, ni tampoco con la de signo, como advierte Focillon: "Siempre trataremos de buscar otro sentido a la forma, fuera de ella misma y de confundir la noción de forma con la de imagen, que implica la representación de un objeto, y sobre todo con la de signo. El signo significa, mientras que la forma *se* significa"⁴.

Si bien la imagen ha dominado la pintura y la escultura hasta comienzos de nuestro siglo, tampoco podría denominarse a ese arte, extremando la cuestión, arte representativo o imitativo, porque a ningún artista le ha interesado nunca la representación fidedigna de los objetos reales, en lo cual consiste la imagen, sino la creación de una sustancia nueva con su propio sabor e idiosincrasia plástica. Los artistas genuinamente tales se han esmerado siempre en producir una realidad original y no en reproducir o reiterar lo ya dado. De otro modo, no habrían creado, sino simplemente reflejado lo existente.

Hay que distinguir, por tanto, la forma, de la imagen, como así también del signo. Como reza su antigua definición, el signo es algo que está en lugar de alguna cosa y a la cual remite. Si las formas pintadas o esculpidas fuesen signos remitirían al objeto real que reemplazan. En tal caso, el perro pintado en la tela sería el signo del perro real que nos ladra al llegar a nuestra casa. Pero la función de las formas plásticas no consiste en significar el mundo, sino en significarse a sí mismas, ya que todo su sentido artístico anida en ellas mismas.

Y las formas tampoco son símbolos. Los símbolos son imágenes que significan algo distinto de lo que visiblemente se muestra o aparece. Así, la imagen de un pez en las catacumbas no significaba

⁴ H. FOCILLON, *Vida de las formas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1947, p. 12.

un pez, sino a Jesucristo. Pero aunque el pez pueda considerarse como símbolo religioso, desde el punto de vista artístico no significa un pez, porque no es un signo, ni tampoco a Jesucristo, porque no es un símbolo. En el mismo sentido, aunque la paloma pintada por Picasso pueda ser considerada como el símbolo de la paz, ella no simboliza nada desde la óptica del arte, ni tampoco significa la paloma que surca el cielo con su vuelo, sino que es un nuevo objeto, un ser inédito producido por la imaginación creadora del artista. Como señala el mismo Picasso, si el pintor estuviese interesado en los símbolos, "mejor sería *escribir* de una vez lo que se quiere decir en lugar de pintarlo"⁵.

En el mismo sentido, anota Sartre: "El escritor puede guiar y, si describo un tugurio, representarlo como un símbolo de las injusticias sociales y provocar la indignación. El pintor es mudo: presenta *un* tugurio y todos podemos ver en él lo que queremos. Esa buhardilla no será jamás el símbolo de la miseria; para que lo fuera, sería necesario que fuera signo, cuando no es más que cosa"⁶.

Efectivamente, el rancho pintado no es un alegato contra las desigualdades sociales, aunque así pudiese ser estimado, sino que es o pretende ser "una fiesta para el ojo"⁷, como dice Delacroix. Aquí reside la finalidad propiamente artística de la obra en cuestión. Y el ojo puede recrearse con un rancho o con una escena evangélica o con una forma banal, siempre que sean bellas. De todos modos, cuando una forma surge resulta susceptible, dice Focillon, y casi inevitable añadimos nosotros, "de ser *leída* de distintas maneras"⁸.

Ante una forma cualquiera, representativa o no, el espectador tratará espontáneamente de leerla, de buscarle un sentido. Pero si quiere acceder a la experiencia estética como tal, tendrá que contemplarla en sí misma y apreciarla por sí misma, prescindiendo de su presunta significación.

Frecuentemente, las obras de arte, sobre todo si son pinturas, pueden proporcionar información sobre algún aspecto de la época en que fueron realizadas, sobre un acontecimiento histórico, sobre la vida doméstica, etc. Pero la misión propia del arte no consiste

⁵ Texto citado en: F. CALVO SERRALLER, *P. Picasso, El Guernica*, Alianza, 1981, p. 54.

⁶ J.P. SARTRE, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 47.

⁷ E. DELACROIX, *Journal*, París, Plon, 1981, p. 808.

⁸ H. FOCILLON, *Op. cit.*, p. 14.

en ilustrarnos acerca del mundo; si lo hace, es por añadidura. En tal sentido, no resulta legítimo considerar a las obras de arte como medios de instrucción, ya que específicamente son objetos de contemplación. Por otra parte, ¿qué información sobre su época nos brindan *Los girasoles* de Van Gogh, o cualquier naturaleza muerta ofrecida a nuestros ojos?

Si estas consideraciones son justas, las obras de arte, hablando estrictamente, no significan nada, o sea no es su objetivo remitir la atención o imaginación del espectador a algo distinto de ellas, pues su única significación es la vivencia estética que provocan en quien las contempla desinteresadamente, tal como lo señala Gilson: "En la pintura concebida como un arte verdaderamente plástico, las líneas que constituyen una figura *significan* la experiencia estética que causan, y nada más"⁹. Por lo tanto, el fin de las obras de arte estriba en engendrar belleza para el esparcimiento de la sensibilidad y, a través de ella, del espíritu, pues donde está el ojo o el oído, allí está también el alma.

Y otro tanto ocurre con la poesía, la cual incluye una cierta dosis de significación, pero que no se propone conocer o expresar el mundo, o sea en significar, sino en crear belleza verbal. La palabra constituye el material propio de la poesía y aunque una palabra sin significado resulte imposible, el poeta no recurre a ella teniendo especialmente en cuenta su significación, a la cual tampoco desdén, sino que atiende a la palabra como a un mixto de sentido y sonido. Incluso, algunos autores sostienen que el sonido tiene mayor relevancia poética que el mismo significado de la palabra, ya que, como observa Sartre, el poeta considera a las palabras como cosas, y no como signos.

De esta manera, todos los materiales artísticos parecen extraños a la significación. "Las notas, los colores y las formas —escribe Sartre— no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior"¹⁰. Por otra parte, el mismo Gilson se expresa de manera casi idéntica al respecto: "Es que por sí mismos, los sonidos, los colores y las formas no tienen ningún sentido definido"¹¹.

Personalmente, nos hemos complacido y nos complacemos ahora en subrayar esta coincidencia acerca de la naturaleza a-se-

⁹ E. GILSON, *Pintura y realidad*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 216.

¹⁰ J.P. SARTRE, *Op. cit.*, p. 45.

¹¹ E. GILSON, *Matières et formes*, Paris, Vrin, 1964, p. 220.

mántica del arte de dos autores tan dispares filosóficamente entre sí, lo cual resulta, por otra parte, verdaderamente alentador para seguir bregando por la unidad del saber filosófico.

No resulta, por ende, consustancial al arte la significación, ya sea de carácter religioso, moral o social, pues él sólo está comprometido y obligado con la belleza. No obstante, si consideramos una obra de arte sacro, se nos podría objetar que resulta difícil contemplar un Cristo crucificado sin que entre en escena su significación religiosa, pudiendo incluso suscitar alguna emoción interior.

Sin embargo, aunque ello pueda suceder, la finalidad del arte como tal no consiste en estimular la devoción, sino en deleitar la sensibilidad. Por ello, además de esa dimensión religiosa, la obra posee una dimensión típicamente plástica. Si ésta llega a prevalecer, el espectador se habrá introducido en el terreno de la experiencia estética y el sentido artístico habrá eclipsado el sentido religioso de la obra.

Y así como el arte se pone al servicio de la religión, también puede ponerse al servicio de una ideología social, con lo cual se subordina el arte al plano de la significación. Ello puede ir en detrimento del arte mismo, pues en estos casos, según H. Read, "el mensaje aparecerá como más importante y más insistente que su vehículo, y los hombres acabarán por olvidar que en el arte lo que finalmente importa es el modo"¹².

Con ello no queremos decir que una obra de arte sacro no pueda ser buena, tanto desde el punto de vista artístico como desde el punto de vista religioso. Simplemente queremos distinguir los dos aspectos y señalar su diferencia. Por otro lado, el espectador no podrá apreciar la obra bajo los dos puntos de vista simultáneamente. La religión y el arte persiguen sus propios fines, no fáciles de conciliar, si admitimos con Gilson que una obra pictórica habrá conquistado su propio fin como obra de arte, cuando "el pintor disocie, tanto como le sea posible, la forma como elemento plástico, de la misma forma como signo pintado de la forma real correspondiente"¹³.

Expresado de otra manera, un pintor alcanza su objetivo, cuando disocia la dimensión pictórica, de la dimensión semántica

¹² H. READ, *Arte y sociedad*, Buenos Aires, Kraft, 1951, p. 197.

¹³ E. GILSON, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1972, p. 282.

de la forma. En el ejemplo citado, la forma pintada, a saber Jesucristo, tiene que ser disociada de esa misma forma como signo pintado de Jesús de Nazaret. Como hemos dicho, desde el punto de vista artístico esa forma pintada tiene un relieve y sentido propios; si ella remite al Cristo histórico, entra entonces en juego su vertiente religiosa, y el espectador abandona entonces el ámbito del arte para introducirse en el de la religión. Para evitar justamente este desplazamiento, un artista como Gauguin pintó un Cristo amarillo, con el propósito de subrayar el sentido pictórico de su obra y retener así el interés estético del contemplador a fin de que pudiese apreciar la pintura como tal. En la encuesta ya citada de la Unesco, este *Cristo amarillo* ocupó el penúltimo lugar en la preferencia de los asistentes, pues, como señala el encuestador, "disgustan los colores que no son naturales"¹⁴.

Si el color hubiese sido el natural, Gauguin no habría disociado en el Cristo que pintó, su idiosincracia pictórica, de su significación religiosa; y lo que un auténtico artista debe hacer es despojar a las formas que crea, en la medida de lo posible, de toda resonancia semántica. Escuchemos una vez más a Gilson, desatando el nudo central del problema: "Pues es verdad, como lo ha dicho el admirable Focillon, que toda forma, siendo a la vez, y en el mismo momento, elemento plástico y signo, la tarea principal del pintor es la de subordinar, al valor plástico de la forma, el poder natural que ella tiene de significar. Es lo que han hecho siempre los maestros, y lo han hecho en todos los géneros de pintura"¹⁵.

Por otra parte, esta disociación de la forma entre su faz plástica y su faz semántica, ha sido operada tanto en el arte imitativo como en el no imitativo. En este último, la disociación resulta evidente, pero también en el primero, el verdadero artista se ha esmerado siempre por acentuar el tono propiamente artístico de las formas que ha perfeñado.

De este modo, parece borrarse la vieja distinción entre forma y contenido, o forma y fondo, o forma y tema, pues el contenido, fondo o tema de una forma, se reduce a la forma misma, como lo indica Focillon: "el contenido de la forma es un contenido *formal*"¹⁶.

¹⁴ *Art. cit.*, p. 7.

¹⁵ E. GILSON, "Dialectique du portrait", *La Table Ronde*, n^o 133, 1959, p. 41-42.

¹⁶ H. FOCILLON, *Op. cit.*, p. 14.

En el arte representativo, el contenido de un cuadro estaría cifrado en la imagen; pero aún en este caso, las formas poseen una vida propia y una personalidad típica más allá de lo que pudieran representar o significar.

En el arte no representativo resulta difícil, por no decir imposible, hablar de contenido o asunto, pues, ¿qué contiene un cuadro de Kandinsky, o de Klee, o una escultura de Moore? Sólo formas que no guardan ningún parentesco con el mundo real.

En ambos casos, las formas, imitativas o no, sólo se significan a sí mismas, con lo cual ellas absorben el contenido, o, dicho de otro modo, el tema o asunto de cualquier obra de arte se diluye en sus formas, coincidiendo e identificándose con ellas. Como dice también Sábato, "en la obra de arte lo formal es ya contenido"¹⁷.

Y con la poesía sucede lo mismo, pues el contenido de un poema se reduce a la hechura o confección del mismo, tal como sostiene P. Valéry: "La ejecución del poema es el poema"¹⁸. En este sentido, el poeta no ha querido *decir*, sino *hacer*, como el mismo poeta lo asegura.

Con mayor razón todavía resulta impropio hablar del contenido o tema de una composición musical. Según Hanslick, la música sólo contiene "formas sonoras en movimiento"¹⁹. Si bien esas formas pueden provocar o suscitar algún tipo de significación afectiva o encender la imaginación, ellas no lo hacen siempre, ni necesariamente, de lo cual se desprende la neutralidad semántica de la música, como lo destaca también Sábato: "Pero aparte de que la obra de arte no tiene por qué ser inteligible (¿qué 'quiere decir' una sonata de Bach o un cuarteto de Bartok?)"²⁰.

Por ello, también en el plano musical, el presunto contenido de los sonidos se asimila a su forma, como lo observa L. Hurtado: "en la melodía forma y sentido son una misma cosa"²¹.

En suma, el arte, *stricto sensu*, no es un lenguaje. Aunque el artista relate, narre o ilustre, su propósito no es decir, sino hacer,

¹⁷ E. SABATO, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1984, p. 196.

¹⁸ P. VALÉRY, "Cours de poétique" en *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 311.

¹⁹ E. HANSLICK, *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947.

²⁰ E. SABATO, *Entre la letra y la sangre*, Buenos Aires, Planeta, 1988, p. 125.

²¹ L. HURTADO, *Introducción a la estética de la música*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 83.

porque su tarea no es de corte discursivo, sino poético. La significación pertenece al orden del discurso, de cualquier tipo que sea, pero no al arte, empeñado únicamente en engendrar bellos objetos para nuestro deleite.

El arte, por tanto, en creación de formas, formas que no expresan el mundo, sino que se expresan a sí mismas. Ellas no revelan, ni manifiestan lo real, sino que se autorevelan y se automanifiestan. En este sentido, Gilson ha declarado que la forma constituye el corazón mismo de todo quehacer artístico: "Es notable que la pintura y la música hayan evolucionado en el sentido de un puro formalismo. Ello significaba acceder a una consciencia más clara de lo que ellas son". Y concluye decididamente: "Todo arte que reflexiona sobre su esencia termina por encontrarla en lo que tiene de formal"²².



²² E. GILSON, "Plaidoyer pour Beckmesser", *Revue internationale de Philosophie*, 1964, nº 68-69, p. 171.