

El Arte como Obra del Deseo

ARMANDO SILVA

El arte es misterioso. En su presencia podemos reconocer tantas facultades humanas, como intuición, magia, mito, sabiduría y por qué no, caos y orden. Sin embargo lo que no podemos reconocer es cuánta parte posee de cada uno de estos elementos y de todos los otros que frente a él podemos atestiguar. Pero el arte está ahí, testimoniando al hombre, hablando de lo que no nos es permitido traducir de él mismo, desafiando la palabra y por ésto no sólo hablando, sino dejando de hablar y, también, indicándonos que no habla. El hombre, por lo visto, crea en el arte otro orden, un mundo que llena en buena parte con aquello que la palabra no puede, un universo prácticamente "sin sentido" de que en todo caso hay que hablar.

Pero cómo acometer tamaña empresa, cómo revelar lo no revelado y con qué propósitos? por qué no dejarlo en el caluroso limbo desde el que nos mira luego desde nuestra primera mirada? Por qué, pues, insistir en sucesivas miradas, con sus ideas y venidas, buscando atrapar su sin-razón?

Fundamentalmente justificamos una interpretación discursiva sobre el origen y proceder del arte, en un intento por articular un programa que sirva como marco a una teoría general de la cultura desde instancias anteriores al signo. Un programa, que, simultáneamente al saber lingüístico, proponga la función estética, como su antítesis, aunque ambos universos, el lingüístico, conformen las marcas mediante las cuales una cultura produce sus textos y unos textos hacen una cultura. Más si lo específico del arte es no ser lengua y estamos proponiendo un discurrir sobre el arte será, no para atraparlo en lo inatrapable, ni para pronunciarlo en su mudez, sino para rescatar del arte su secreto estético, su especificidad, y proponerlo como otra condición que está presente (mejor omnipresente) en todos los flujos de la vida, incluyendo el saber lingüístico y el de otros sistemas comunicativos que también tienen en el arte una presencia munda que los compromete. Se trata de expresar y organizar un discurso sobre aquello que lo niega, como las imágenes del arte, para en su imposibilidad dar cuenta de esas particularidades infra o, definitivamente, extra o metalingüísticas y, al mismo tiempo registrar la pertinencia cultural para recibir y crear esta perspectiva no verbal. Cuando Bachelard se pregunta

sobre cuál es el beneficio más precioso de la casa, dice "La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz" (1), y el sótano de la casa será ante todo "el ser oscuro, el ser que participa de los poderes subterráneos" y la función de habitar debería ser hasta el punto de "convertirla en réplica imaginaria de la función de construir". Y nos preguntamos, acaso la semiosis humana no es equivalente a una casa construida, pero construirla no es sólo cosa de palabras, y habitarla todavía menos, los seres oscuros que no conocemos, porque realmente no existen, pero nos hacen soñar y pensar, no solamente son seres por la "función lingüística del inconciente"; sino que en su ser recorren nuestra intimidad personal y social como imágenes vagabundas a veces corfocales en todo caso desencadenadas, sin sentidos, y, seguramente, contra el logos, contra la logocentría del lenguaje con respecto a la vida. Así, en base a algunos autores que directa o indirectamente han hecho recorridos similares, nos proponemos demarcar y sugerir el programa (y desprograma) semiótico del arte, para conocerlo en sus mecanismos y para proyectar este saber a otras prácticas humanas que "sin saberlo" actúan como arte. Corresponde este a un intento por sistematizar un saber evidentemente complicado. No creemos que con estas reflexiones presentemos un hecho cumplido, sino las exponemos como un anteproyecto en el cual enunciaremos los postulados y su orden en los que, a nuestro juicio, puede organizarse ese universo simbólico.

La sintética observación de Jakobson (2), que recoge y sistematiza postulados de otros autores anteriores a él, sobre los tres elementos (canal, código, mensaje) que intervienen en todo proceso comunicativo, además de los ya estudiados tradicionalmente (emisor, destinatario y contexto) y sus diferentes funciones, implica un vuelco al problema cuando se privilegia la función estética, como en el arte; el mensaje deja de ser instrumento de comunicación para convertirse en su objeto empero las consecuencias pueden extenderse. Se trata de tres elementos, canal, código y mensaje, que dejan de ser medios para convertirse en fines en sí mismos y negar así la valencia fundamental de la comunicación lingüística como es la referencialidad y denominación. Se produce entonces una metacomunicación que exige otra fundamentación y que, hasta cierto punto, atenta contra la supremacía de la lengua obligándola a actuar en sus propios bordes e, incluso, sobrepasando sus límites. Un segundo esquema, aquel de Hjelmslev (3), nos permitiría observar con mayor plenitud el desprendimiento de un sistema lingüístico central a otro semiótico, cuando al referirse a los dos niveles de un código, el de la expresión y el contenido, agrega otros dos aspectos, sustancia y forma y consigue cuatro elementos: sustancia del contenido, forma del contenido, sustancia de la expresión y forma de la expresión, aún cuando éste último, sin salirnos de la propuesta de su autor, preferimos llamarlo materia. Con estos cuatro componentes códicos nos situamos en:

1. Una cultura.
2. La organización de sus significados.
3. Un mensaje significante reconocible.
4. La organización de esta materia significante.

Y el código como funcionaba en la tradición lingüística iniciada por Saussure, de corte verbal, sistemático y binomial, entra en crisis; pues al tratarse de otras "sustancias" distintas a aquella fónica, como las del arte, la arquitectura, la ciudad, el cine, la pintura, la música, la magia o cualesquiera no legítima-

-
1. B. Bachelard, "LA POETICA DEL ESPACIO", 1957. T al Esp. F.D.C. 1965. P. 49.
 2. R. Jakobson, "ELEMENTOS DE LINGUISTICA GENERAL", 1963. T al Esp. Ed. siglo XXI.
 3. L. Hjelmslev "PROLEGOMENOS A UNA TEORIA DEL LENGUAJE" 1943, T al Esp. Ed. Gredos.

mente traducible a lo verbal, tendrán que salirse propiamente de su sentido como signo y entrar a otras dimensiones como la textual (en la propuesta de Kristeva) o la metaoperatividad (en Garroni) o a la sicosemiótica (en Metz). Naturalmente la crisis del código, como supuesto semiótico, no viene tanto de este cuadro de Hjelmslev, cuanto de una dirección en los estudios semióticos que al preocuparse por otros objetos de análisis, encuentra que el código verbal no posee la suficiente pertinencia.

Es justamente E. Garroni quien preocupado por los problemas epistemológicos y metodológicos de la semiótica en los sistemas no verbales, propone la siguiente síntesis donde gráfica esos acaeceres lingüísticos y no lingüísticos.

Y así, con este autor, del universo semiótico forman parte una clase de sistemas lingüísticos (L) o transformables como tales y una clase complementaria (N-L) de sistemas no lingüísticos, mensajes no transformables en mensajes lingüísticos; y concluye, "por medio del lenguaje hablamos de una gran cantidad de cosas que no son lenguaje, y no vemos por qué no ha de ser posible hablar o, mejor, indicar igualmente bien de fenómenos semióticos irreducibles a (intraducidos a) lenguaje verbal" (4).

La anterior conclusión pasamos a examinarla desde otro ángulo, pues Garroni se esfuerza por mantener una centralidad que, con otras experiencias teóricas, podemos empujar a salir de sus casillas idiomáticas. En todo caso creemos que, con estos tres destacados estudiosos, podemos construir el paso que se dá en los últimos años a otra dimensión: aquella en la cual la semiología se precipita a la semiótica, donde el logos en tanto que modelo y modelización excluyente ya no subsiste solo, sino que anterior "al decir" y "simultáneamente" existe una función semiótica que debe destacarse. Además hemos consignado un nuevo objeto de estudio, el arte, que si bien se había estudiado semiológicamente, es ahora, con otros brillantes aportes, que se trata de comprenderlo en su "misma esencia" hasta el punto de que en nuestra propia experiencia teórica, iniciando el análisis del arte como objeto, terminamos entendiéndolo también como puente y lugar desde el que miramos la semiótica. Es decir, la semiótica del arte parece devenir en una fundamentación estética que la hace tambalera como estrictamente semiótica y, nos parece también, como estrictamente ciencia.

Estamos frente a un proceso de comunicación que ha invertido su programa: la comunicación se convierte en objeto de sí misma y se produce una meta-comunicación (5).

El canal, el código y el mensaje valen por sí mismos y no como medios. En esta forma la noción de código requiere una extensión, no sólo a los niveles formales del contenido y la expresión, sino a la sustancia de esos niveles según lo explicado en la tesis de Hjelmslev, para ampliar su noción no sólo al de librería y al de enciclopedia enunciados por Umberto Eco (6) sino al de cultura. La cultura como código y no como serie de enunciados o mensajes, será el escenario de la multiplicidad desde donde se hablan muchas lenguas, intervienen muchas sustancias y se producen sentidos infinitamente, además de "permanecer" crisoles de presentidos que emergen en el estrechamiento imprevisto de todos los

-
4. E. Garroni, "PROYECTO DE SEMIOTICA" 1972, T al Esp, por Ed. Gustavo Gili P. 270 y sts.
 5. A. Silva "ARTE Y SEMIOTICA", 1981, Ed por la U. Pedagógica (Ver Conversación con E. Garroni).
 6. IBID. (Ver conversación con U. Eco).

sistemas y proceso. Así la realidad está abocada a su transformación y la noción de lectura semiótica se hace productiva. El plurilingüismo cultural no sólo será lingüístico sino semiótico, y buena parte de este último acaecer será estético, por corresponderle la función más vinculada con la primariedad de la conducta de la conducta humana, hasta el punto que hace del mensaje un fin, lo cual es como detener la máquina cultural para que se mire así misma.

Cómo, ahora, describir esta metaprogramación estética en un suceder no propiamente lingüístico que justifique nuestra hipótesis del descentramiento de la lengua en la producción del texto artístico?

Intentaremos por varias vías, filosóficas y psicoanalíticas, registrar un hueco en la estructura de la mente (y de la misma realidad) que opera digamos, como un bálsamo desde el cual toma cuerpo la manifestación estética. Varios autores, con diferentes intenciones, han hablado de vacío, hueco, y ausencia; o de dionisios, antiedipo, o presentido, y parecería que todas esas hipótesis podrían formar parte de un programa que pueda hacerlo suyo una semiótica del arte, para con mayor legitimidad, como dijimos hablar el arte desde su propia contingencia.

Derridá, con su "epistemología de lo vacío" (7), con su texto roto como tejido en cuya trama opera una articulación de remisiones diferenciales, de intercambios regulados viene a sustituir el referente por referencialidad: "no constituida por cosas, hechos, realidades o seres, sino por leyes de posibilidades, por reglas de existencia para los objetos allí nombrados, desligados o descritos, para las relaciones allí afirmadas o negadas" (8). Se instituye así, "el pensamiento de la huella", antes que del signo, en el que "la escritura excede y comprende el lenguaje" y donde el significado como huella que evoca debe "ser comprendido como un juego formar de trazas" (9). Por ello mismo que en la conversación con Kristeva (10) encuentra en Saussure un reconocimiento "no es el lenguaje hablado lo natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua, es decir un sistema de signos distintos"; ya que aclara en este caso a Saussure, lo natural será "la posibilidad del código y de su articulación, independientemente de la sustancia, por ejemplo, de la sustancia fónica". Separar entonces el signo de logos, en cuanto a relación palabra-pensamiento, sería una propuesta para avanzar en la búsqueda de otras semiosis; tal vez como por otro lado lo propone Lotman cuando dice, "en cierto modo un sistema semiótico sin signos (que operaría con magnitudes de orden superior, en los textos) no es una paradoja sino una realidad, uno de los dos tipos posibles de semiosis" (11).

Es por este procedimiento "de vacíos" como Derridá pretende liberar a la semiología del signo patrón, el lingüístico, y abrir un amplio proyecto semiótico basado en todo tipo de inscripciones: mencionemos la pintura, el gesto, el graffitti, la música, el teatro, las artes en general, los mitos, los signos de la locura y todo acaecer que se inscribe como escritura. Y en esos vacíos todas esas oposiciones metafísicas de la semiología lingüística: significante-significado; sensible, inteligible; escritura, palabra; habla, lengua; diacronía; sincronía, etc., se hacen no pertinentes. "Esas oposiciones -continúa- desembocan todas, en un momento u otro, a subordinar el movimiento de la diferencia a la presencia de un valor o de un sentido planteado como anterior a la diferencia, más originario que ella, excediéndola y dirigiéndola en última instancia" (12).

7. J. Derrida "DE LA GRAMATOLOGIA" 1967, T. al Esp. Ed. siglo XXI 1977. T al Esp. Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 48.

9. J. DERRIDA, Cit, P. 37 y Sts.

10. J. Derrida "SEMILOGIA Y GRAMATOLOGIA", entrevista con J. Krsteva en IDEAS Y VALORES, Rev. U. Nal Nov. 47-7, 1956.

11. Y. Lotman "ESTETICA Y SEMIOTICA DEL CINE", 1973 T al Esp. Ed. Gustavo Gili, 1979. P. 52.

12. J. Derrida "Semiología y Gramatología", Cit. p. 62.

Y esta nueva constelación del precipicio sobre lo establecido, bajo la apariencia virginal del significado fónico (temporal) del signo lingüístico, habrá de conducirnos a otras grafías (espaciales) que probablemente requieran de indagaciones analíticas, de otros discursos, de otras prácticas, de otros juegos con la realidad.

Podemos reconocer en Freud el "primero en pensar el trabajo constitutivo de la significación anterior al sentido producido y/o al discurso representativo" (13). Es en su interpretación de los sueños donde este autor "desvela la propia producción en tanto que proceso no de intercambio (o de uso, en la correlación marxista) sino de juego permutativo que modela la propia producción"; estamos ante una semiótica del pre-sentido y, si se quiere, del "sin sentido", que adquirirá marcas en una simbólica del inconsciente que, al decir del mismo Freud, es una simbólica diferente a la del lenguaje pero que no es exclusiva de los sueños, "reaparece en toda la imaginación inconsciente, en todas las representaciones colectivas y populares, en especial el folclore, los proverbios, los mitos, las leyendas, los dichos, los juegos, de palabras. . ." (14).

Sin embargo el hueco descentrador de la lengua todavía no está perpetrado. Si bien el psicoanálisis freudiano nos reveló la mitad de nosotros que habitaba en el inconsciente, espacio desde el cual nuestras escrituras exceden la palabra como matrices pre-significativas, también este psicoanálisis nos volvía a encerrar en el modelo patrón del verbo al evolucionar como la terapia del tipo social, en la cual se detuvo como instancia pragmática. Pero ya en el descubrimiento del inconsciente se diseña el espacio profundo del deseo, como espacio desestructurador respecto a las representaciones externas donde concluye el proceso comunicativo referencial. Parece, pues, que en los últimos años se edifica una poderosa corriente del "pensamiento negativo" que asume de principio una posición anti-central, entendiendo por centro el sistema económico, el sistema nuclear de la familia y del yo, el sistema vertical de las relaciones humanas, pero también el sistema céntrico de la ciencia, la técnica y el lenguaje. Se ponen en cuestión todos los principios estabilizadores para volcarse contra el poder en cuanto tal, registrado en todas sus intrigas contra el individuo pulsional, solapadas por una dialéctica que al cubrir los contrarios reforzaba "afirmativamente" sus respectivos opuestos.

Estamos, entonces, ante el pensamiento que resulta de una crisis de todo, del marxismo, del freudismo, del estructuralismo, del progresismo, de las vanguardias y de la misma lingüística y su noción fundamental como aquella del código. Probablemente las nuevas contradicciones no pueden ser resueltas pero las anteriores deben ser transformadas y avanzamos en todo caso hacia la conquista de zonas, de regiones del saber, de regiones del sentir, de zonas mudas o desvirtuadas del hombre, tal vez en la enfatización de la "diferencia" antes que de la "unidad". Digamos que se quiere, como diría un autor "tener el coraje de representar aunque aquello que es destructivo" además de situarnos al frente de una totalidad que al parecer vemos perder con nostalgia. Cómo, ahora, delinear este complejo hoyo epistemológico, como producción semiótica antes que lingüística? Si aceptamos la triple relación que hace el psicoanalista J. Lacan de imaginario, simbólico y real, lo simbólico será considerado como el espacio dentro del cual se conoce la realidad construyéndola. El imaginario, dominado por el principio del placer, es por naturaleza desestructurado y deviene en el espacio donde se proyecta el deseo y, por tanto, se descubre una íntima relación entre eros y arte, puesto que este último produce un objeto pero en cuanto producido por el deseo.

13. J. Kristeva "Semiótica". 1966. T. al Esp. Ed. Fundamentos, P. 49 Sts.

14. S. Freud, cit. por E. Benveniste en "Problemas de Lingüística General", 1966 T. al Esp. siglo XXI, p. 85-6.

No obstante el deseo es carencia, según lo explican autores como Lacan, Lyotard y Metz entre otros. "El deseo es una carencia del objeto real, su propia realidad forma parte de una esencia de la carencia que produce el objeto fantasmático", más lo anterior sería una postura todavía idealista que habremos de superar si queremos situarnos en una perspectiva materialista de la historia. El deseo si produce, "La producción social es producto del deseo y la producción social de realidad y la deseante del fantasma se integran, se improyectan y proyectan". Sin embargo la que interesa a estos autores (en especial Deleuze y Guattari) es eliminar la triple división lacaniana entre el deseo (real imposible), el imaginario, (el doble ideal) y el simbólico (la realidad de la cosa) para afirmar la prioridad del deseo. Por esto apuntan contra la figura (triangular) Freudismo del Edipo, pues si bien el gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante, de la producción del inconsciente, en edipo (el triangular familiar padre-madre-hijo), "este descubrimiento fue encubierto por un nuevo idealismo: el inconsciente como fábrica fue sustituido por un teatro antiguo" (15). A través de él permanece y se exalta el yugo padre-madre que es el objeto del socios "codificar los flujos del deseo, inscribirlos, registrarlos, lograr que ningún flujo fluya, si no está canalizado, taponado, regulado" (16).

Con estos planteamientos se pretende entonces recuperar la capacidad creativa humana desde fuera de la razón, más allá del yo en el inconsciente, en el deseo con estrecha relación con el cuerpo y la naturaleza.

Así, crear es crear en todos los estadios posibles e imposibles de la razón; y si la razón en su logocentría reproduce los esquemas de dominación, ese centro, el lenguaje vehículo del logos, es descentrado cuando las operaciones del deseo exceden lo posiblemente decible y entonces la función estética liberada será la "sin razón" que hace necesario el arte: un acontecer humano que descentra la razón para pronunciar lo no decible. Aún la poesía sería decir con palabras lo no decible, como hablar con imágenes o hablar el inconsciente. Y será aquí que reside ese poder revolucionario del arte "en la violencia anarquizante del placer que procura, excluyendo todo programa" (o "gramática") el arte proyecta él 'sujeto fuera de toda dominación, en un breve deambular' (17). Es aquí donde toma cuerpo el placer, manifestaciones estallada del sujeto descentrado. Pero esa función estética manifestada no produce un saber del goce. El goce no es un saber sino su suspensión, "el placer es olvido, el silencioso momento (del silencio) que destruye cualquier conquista del poder "este accionar del placer, como máxima descarga lúdica no representará el trono, sino su vacío. El hueco perpetrado al saber.

J. Francois Lyotard comienza su "Discurso, Figura" diciendo que "no debemos leer sino ver" (18), probablemente en aquel reconocimiento que del ojo hace André Bretón, "el ojo existe en estado salvaje". Efectivamente este autor traslada el origen de su figura a la diferencia de Freud acerca de los procesos primarios del inconsciente, "basado en el principio del placer puro no corregido por el principio de realidad y aspira por tal motivo a la descarga máxima e inmediata de las excitaciones síquicas". Esos procesos primarios estarán caracterizados por la producción de imágenes, sin palabras, que las lleve al exterior secundario (principio de realidad), como manifestación libidónosa y según Lyotard "en perpetua presión sobre lo verbal, textual, y sobre lo visible".

El arte seguidamente, "quiere la figura", "la belleza es figurar" y el arte como el sueño "no es la palabra del deseo sino su obra" pues el deseo no habla, "viola el orden de habla" (19). El arte, diríamos,

15. G. Deleuze y F. Guattari "El Antiedipo", 1972, T al Esp. Ed. Barral P. 31.

16. IBID. P. 39.

17. J. Baudinet "Invisibilidad de la pintura", 1976 en Revue D'Esthetique Ed. G. Gili 1978, p. 106.

18. J. Francois Lyotard "Discurso, Figura" 1974, T al Esp. por Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 29.

19. IBID, P. 245.

estará ligado a los signos de comunicación como recuerda Mukarovsky (20) pero en el sentido de que el arte es la negación dialéctica de la verdadera comunicación. La comunicación estricta envía a una determinada realidad concreta conocida por aquellos que emiten el signo y de la cual deben estar informados aquellos que la reciben; en la obra de arte la relación es indirecta y esto "nos conduce al subjetivismo estético". Sin embargo la palabra también puede actuar como figura en un mayor acercamiento estético que comunicativo. Es en este punto donde Lyotard trata de establecer la diferencia entre el término lingüístico y el signo, pues "la formación de los hábitos fonatorios que permiten la producción de las palabras no se da sin la eliminación de múltiples posibilidades fonéticas. Y al igual que Artaud considera que el gran desarrollo del uso del lenguaje articulado tiene su correlación en el desposeimiento del espacio fónico expresivo. "La densidad del estertor, del jadeo, de la carcajada, del grito, convierte a tales sonidos en signos. Están motivados por signos convencionales del lenguaje y sólo pueden asomar fuera del cuerpo parlante cuando a éste le faltan las palabras" (21). Por ello las palabras (y su escritura), se libera de su lugar de inscripción (como lenguaje propiamente motivado por el sentido) marcando situaciones "que son totalmente inmotivadas en cuanto al poder expresivo de ese lugar lingüístico". El espacio estético se funcionaliza, a nuestro entender de la tesis de Lyotard, por el significante en su significación identificable, pero se gana superando la ecuación término lingüístico - signo, liberando el signo, de su significación, en la función estética; el espacio corporal de la poesía y el grito.

Establecer ahora esa metafísica del lenguaje articulado, donde no hay palabras sino imágenes otra vez motivadas, como debió suceder en el origen de las lenguas antes de que fueran signos, es lograr que el lenguaje exprese lo que no suele expresar: es utilizarlo de un modo excepcional que ya no es lenguaje, es "devolverle sus posibilidades de conmoción física, es volverse contra el lenguaje y de sus afanes utilitarios, en fin considerar el lenguaje bajo la forma de sortilegio", con todo el poder de conjura que ello implica.

Cómo se da ese proceso creativo conjurador?

"La relación posible entre poesía y música, entre palabra y sonido: La palabra, la imagen, el concepto, buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de esta" (22), dice Nietzsche su "Nacimiento de la tragedia", acaso el filósofo que merezca mayor atención en el deambular extra-lingüístico que estamos procurando. Y es que Nietzsche en su interacción de esas dos fuerzas, Dionisio-Apolo, ya nos narró la gran revolución que se inició en todas las formas cuando Dionisio, proveniente de afuera (Otro sitio) de Asia, llegaba a sobreponerse a Apolo, la apariencia, lo bello, la mirada repetida.

El psicoanalista Ehrenzweig ha entendido en esta realidad dos tipos de percepción: la profunda y desarticulada (en el territorio dionisiaco), y la superficial y articulada (en el territorio aponineo), "en gran medida -dice- el proceso creativo permanente a un nivel inarticulado a inconsciente en el que las percepciones inconscientes se comunican directamente a la mano del artista que trabaja, "automáticamente" "(23). Si bien esto de automático debe de repensarse en función del "trabajo" sobre la represión que antecede a la consecución del texto artístico por parte del artista, como por otro lado ya lo vio Freud (24). No obsta en todo caso, para dejar de considerar la tesis del autor citado, en cunato que "todo acto de creación en la mente humana entraña la parálisis temporal de las funciones

-
20. J. Mukarovsky "Función, Norma y valor estético como hechos sociales", 1936, T. al Esp. Gustavo Gili, 1977.
 21. J. Lyotard, cit, p. 100.
 22. F. Nietzsche "El Nacimiento de la Tragedia", 1886. T al Esp. Alianza 1973, p. 68.
 23. E. Ehrenzweig "Psicoanálisis de la Percepción Artística" 1965 T. al Esp. Ed. Gustavo Gili, 1976 p. 34.

superficiales (procesos lingüísticos y secundarios) y una reactivación más o menos larga de las funciones arcaicas menos diferenciadas" (25), y habría que advertir, sobre cierta corriente sicologista positiva, que no se trata de una ausencia de la mente sino que hay o se abre "un hueco en nuestra conciencia" un hueco lleno de poder que, mediante su reactivación, sale "en alguna forma" por la superficie y que esa percepción profunda no solo es independiente de la gestal superficial "sino que obedece a un principio formal (y de contenido, a nuestro parecer) totalmente distinto"

Ahora bien, podemos suponer que la fuerza estética de nuestra vida está relacionada pulsionalmente y que como pulsión asegura un desplazamiento energético desde la mente profunda a la superficial, y que la mente profunda no sólo "engancha" lo que ha pasado por el consciente, sino que en su comportamiento empuja desde un deseo tutelar que tiende a derribar los exteriores, la ideología social que se le dá como un Socius para repetir. Es, diríamos lingüísticamente, si se nos permite tal figura el valor del habla sobre la lengua; pues si la lengua corresponde, como diría Lacan, al otro, el simbólico que penetra el yo, el habla constituye la eventualidad del yo (aún a pesar del Otro). Y diríamos que esa función estética se inicia como desencadenante de lo individual y desde la localidad, la función mediante la cual el individuo produce belleza. Por su impronta del deseo y del inconsciente, no conviene por los canales lingüísticos, cuanto por sus bordes, por sus blancos, por sus ritmos, antes que por sus marcas. Su apareamiento ocasiona una ruptura de la centralidad lingüística, tornándose en un mensaje marginal y satélite que tarda en ser apropiado socialmente y que se ubica con mayor legitimidad semiótica que lingüística.

Concluyamos diciendo que desde la perspectiva estética preferimos presentar nuestra propuesta como anti-semiótica; no se trata de una teoría de los códigos, sino de sus descodificaciones, aprender del arte para la vida y para las ciencias sociales, no será consignar el balance y equilibrio estructural de los discursos que mantienen su teoría y por esto su práctica (o viceversa) sino aprender como se codifica para, entrando en la penumbra del juego y las libres posibilidades, descodificar el saber en la motivación del sentir. Un saber sentido nos asegura la presencia estética que es la función de la vida por excelencia que no permite engaño, pues movida por el placer, lo primario, el deseo, nos identifica en nuestra propia dimensión vital. El arte es vida no porque la duplique, sino porque la invente. inventar la vida es tal vez la vida misma emancipada de la dominación. Y en la confusión reinante de un mundo inventado desde afuera, programado por el utilitarismo, funcionalizado en su plus-valía económica y social, conseguir un nivel de relaciones estéticas es descentrar y desviar el programa, y si no se superan las contradicciones, éstas se transforman en beneficio de la marginalidad.

El arte así, antes que universal, es local. Pasará por filtros de identificación grupal "en una serie de desconexiones" (y de des-censuraciones) sobre quien lo interactúa en su condición de "obra abierta" dispuesta a sus "posibles" gozantes. El arte no será tanto el objeto artístico, cuanto una función estética liberada en las relaciones entre hombres y entre estos con las cosas. Por ello no existe una realidad estética "per-se", sino que la estética es un principio vacío, que habla más de la estetización de la realidad. Y ese vacío se llena en cada encuentro cuando se ocasiona los derrumbes de los poderes discursivos, de las ideologías y de los textos. Por ello asumimos que el arte no es un lenguaje sino su contrario, la operación antiverbal; el arte no es comunicación, sino su parálisis, el arte no es el código sino su negación. Y cuando hablamos del arte lo hacemos como cuerpo íntegro que produce ese nuevo sentir, ese nuevo significado en un nuevo código: un nuevo código que entra ya negado como tal. El código del arte es un legítimo anticódigo: vive negando su presencia.

24. E. Kris "Psicoanálisis y arte". T al esp. Ed. Paidós, V. Cap. sobre la inspiración. P. 315 Sts.
25. E. Eherenzweig, Cit. P. 38.

Todo ello implica cambiar el enfoque lingüístico de la semiología en el arte, por otro estético-semiótico. No creemos que hacer cine sea producir películas, que hacer arquitectura sea construir casas, ni pintura pintar cuadros; no, el cine, la pintura y la arquitectura son tales, cuando consiguen el nivel estético. Cuando en su práctica ocasionan un hueco por el que sus interpretantes se desbordan y reactivando sus propios imaginarios convienen en sentir que el objeto les pertenece en su evocación. Que el objeto no es una cosa ni siquiera aprehensible sino que, enigmáticamente, es un vacío que lo introduce en su seno. La cosa deja de ser tal y ha devenido en objeto estético: el objeto del precipicio que nos identifica, no en una mirada reflejo, sino en un espejo fantasmal que nos introduce en lo imaginario; "suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es el único significante presente" (26).

Qué implica entonces, como programa, un enfoque desde una antisemiótica del arte?

Resumámoslo en los siguientes puntos que aspiramos haber desarrollado en nuestra propuesta.

1. El arte no es lingüístico, ni propiamente comunicativo.
2. El arte produce "su sentido" en un descentramiento de la logocentria del lenguaje.
3. El arte no se fundamenta en el código sino en su negación.
4. La semiótica del arte debe actuar en consecuencia como una teoría de la cultura que estudiando sus formas de codificación produzca su sentido (respecto a una teoría del arte) en la desconexión de todo sistema central, como el lingüístico, o semiológico estructural, para restaurar su práctica sobre un significante ausente, sobre el vacío estético.
5. En el deambular por ese hueco la semiótica, pobre en el registro del "no sentido", debe trabajar con otros correlatos discursivos de otras ciencias sociales: psicoanálisis y la antropología.
6. El texto artístico, que se diferencia más por el significante, y por su materia (cine, música, poesía, arquitectura, etc.) que por el significado, al menos inicialmente, comienza su juego de sentidos en un acaecer local antes que universal. El arte es universal luego de una profunda interiorización imaginaria que permita remisiones simbólicas a un mayor número de individuos que sólo luego de superadas visiones locales, como historia, geografía y cultura, pueden ver "lo ajeno" como lo suyo. Pero la fundamentación estética siempre arranca corporalmente, en el cuerpo del deseo individual y, el arte, será el deseo que toma cuerpo cada vez más colectivamente, en su proceso de simbolización.
7. Entraríamos a una disciplina que podríamos llamar *semiótica simbólica*, la cual se revela en la instancia pragmática, en el circuito social de la significación, por lo que puede ser definida como una disciplina que estudia el presentido y el sentido en el acaecer de una cultura.
8. La cultura será el gran código presignificativo que se operatiza en infinidad de otros textos. Pero el código como sustento de dos correlatos cede a la multiplicidad diferencial de las sustancias del sentido por lo cual la operación artística y estética, más ampliamente que otros programas, remiten a la cultura antes que a la designación de un mensaje.
9. La dimensión semiótica del arte puede afectar todos los procesos comunicativos, incluyendo los lingüísticos y los medios colectivos de comunicación, bajo el presupuesto estratégico de desencadenar sentidos sostenidos por cualquier red central.

La perspectiva antisemiótica para la comunicación es una propuesta marginal, pues valora la periferia sobre el centro pero, además, fundamenta su descarga en la transformación radical de lo existente transformando los códigos en los que concebimos lo real.

26. C. Metz "El Significante Imaginario", 1977, T. al Esp. Ed. Gustavo Gili 1978, p. 47.



ANONIMO

"Los trabajos del hombre..."