

## Lo estético en el arte. Un acercamiento al arte desde la comunicación y la Estética Pragmática

### Autoría



#### Vivian Romeu

Profesora-investigadora de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Graduada de Historia por la Universidad de La Habana, Cuba. Maestra en Estudios Humanísticos con especialización en Filosofía, por el TEC de Monterrey, Ciudad de México, México.

### Sumario

Abstract

Introducción

1. Metáfora y esteticidad
2. De la posibilidad y su relación con lo dialógico
3. La experiencia estética del sujeto y sus vínculos con la comunicación
4. A la manera de un cierre...

Referencias bibliográficas

### ABSTRACT



*Uno pensaría que hablar de lo estético remite directamente a hablar de los juicios de valor que presenta el arte; nos referimos concretamente a los juicios de valor que la estética trascendental kantiana inauguró como valor del arte en la época moderna, centrados en la belleza de lo sublime, y en la sublimidad como categoría de lo inaprensible e inconceptualizable. Sin embargo, la propuesta que aquí se presenta intenta rescatar las posturas primigenias sobre la estética, situadas desde de la Teoría Estética de Baumgarten y desarrolladas en el siglo XVIII.*

### INTRODUCCIÓN

Uno pensaría que hablar de lo estético remite directamente a hablar de los juicios de valor que presenta el arte; nos referimos concretamente a los juicios de valor que la estética trascendental kantiana inauguró como valor del arte en la época moderna, centrados en la belleza de lo sublime, y en la sublimidad como categoría de lo inaprensible e inconceptualizable. Sin embargo, la propuesta que aquí se presenta intenta rescatar las posturas primigenias sobre la estética, situadas desde de la Teoría Estética de Baumgarten y desarrolladas en el siglo XVIII.

Dichas posturas centraron el problema de la estética no en las obras de arte, como lo hizo toda la estética tradicional, sino en la experiencia del sujeto. Con ello contribuyeron, quizá sin darse cuenta, a situar el núcleo de lo estético desde un punto de vista pragmático, fenomenológico y también comunicativo. Pragmático porque se deslindaba directamente del pensamiento esencialista sobre el arte, enfatizando con ello, aunque nunca asumió directamente esta postura, la necesaria relación entre el objeto estético y el sujeto que lo contemplaba. Es decir, toda la filosofía del arte anterior daba por hecho que la obra de arte era un objeto sublime, casi producida ex-nihilo que, una vez creada, alcanzaba una autonomía tal que por sí sola era capaz de contener su propia esencia estética, o dicho en otras palabras, su sublimidad.

De esta manera, todos los enfoques filosóficos sobre el arte, incluso la propia Teoría del Arte hasta bastante avanzado el siglo XIX (a excepción de Dickie), enfocaron sus esfuerzos a indagar cuáles eran esas propiedades que hacían del arte algo tan de otro mundo. Sin embargo, ante la avalancha de fracasos que dicho empeño generaba, el problema del arte se escindió en dos enfoques epistemológicos: uno, el filosófico, contemporáneamente representado por la figura de Danto, que se ocupa de la indagación ontológica sobre el arte, y otro, el pragmático, trabajado por Goodman y más recientemente por los teóricos de la Escuela de Constanza, que encaminó sus pasos hacia lo que sucedía con el arte en términos de recepción. Este enfoque pragmático del que pretendemos dar cuenta aquí nace, como ya hemos dicho, con la propuesta de la estética baumgartiana y se consolida a través del desarrollo de la fenomenología y la hermenéutica. Escindir la teoría estética de la teoría del arte tiene el valor de abandonar las posturas esencialistas del segundo para colocar el centro de la discusión en la experiencia del sujeto frente al objeto estético, dándole primacía al sujeto y a su proceso receptivo, en tanto lo consideró parte de un proceso cognitivo.

Es de señalar que con la Estética de Baumgarten se valora por primera vez la experiencia sensible como experiencia cognitiva, por lo que el rompimiento que de facto supone dicha estética con respecto de las posturas de los filósofos del arte, nos llevará más adelante

a establecer las relaciones necesarias para argumentar, desde una perspectiva comunicológica, la importancia de la interacción entre obra y receptor, entendiendo a la interacción como proceso comunicativo.

Desde el punto de vista fenomenológico, centrar la preocupación sobre el arte en la experiencia del sujeto es asumir que el objeto estético pierde parte de su importancia (incluso aún y cuando es creado por otro sujeto) ante la experiencia vivida por el sujeto con respecto a él. Si bien no intenta definir el arte a partir de la experiencia, al menos define la relación del arte con el contexto histórico social en el que está inmerso el sujeto que vive la experiencia del arte, otorgando relevancia al proceso de asimilación y/o rechazo de dicha experiencia por parte del sujeto a través de la percepción de la misma.

Por todos es sabido que las sensaciones recibidas a través de nuestros sentidos, son estímulos que al provenir del mundo exterior tienen una incidencia ya sea circunstancial o duradera en el cúmulo de sensaciones y experiencias que nos constituyen, en particular que nos constituyen a través del cuerpo que somos. Cada una de ellas deja un registro en la memoria, no a la manera objetiva o de reflejo de la realidad exterior, sino a la manera de recuerdo, es decir, con todas las modificaciones a las que un objeto o evento es sometido durante el proceso de ser almacenado para el recuerdo y de ser extraído por el recuerdo.

Dicho registro puede ser activado o no para construir conocimiento, pero aún sin ser activado la huella "impresa" en el cerebro es de alguna manera huella cognitiva. Todo recuerdo, por ello, es una impresión cognitiva latente del suceso real, impresión que, insistimos, no se refiere objetivamente a la realidad, sino a la manera en que ésta pudo ser guardada a través de la experiencia del sujeto en cuestión para formar parte no sólo del acervo cognitivo del sujeto, sino de su historia en tanto sujeto .

Obviamente, la estética baumgartiana no planteó todas estas directrices, pero para nosotros hablar aquí de ellas significa explicitar el camino epistemológico que implica asumir el retorno a la experiencia del sujeto en las investigaciones sobre el arte. Por ello, todo lo que hemos venido desarrollando con anterioridad nos da pie para poder argumentar la razón por la que consideramos que el enfoque pragmático de la estética reconduce la discusión sobre el arte hacia las coordenadas de la comunicación que es el eje central de este trabajo.

Para poder dar fe de lo anterior, no basta con decirlo, sino que hay que demostrarlo, aún y cuando en la actualidad es bastante aceptado el hecho de que el arte comunica. Sin embargo, la idea del arte como forma de comunicación no está basada en el hecho de que el arte comunique en sí, sino en el principio de inteligibilidad del arte (Vilar, 2005) como condición de la presencia de lo estético en él. Esto es, sin entrar en muchos detalles de momento, primero, que las obras de arte comunican no porque el receptor de las mismas perciba e incluso les otorgue valor de significación; segundo, que las obras de arte no son estéticas per se, sino que resultan estéticas si ellas contienen como parte constitutivas de sí mismas inteligibilidad, o como lo llamara Gerard Vilar, "razón comunicativa".

De esa manera, como puede observarse, existe una relación directa entre la propiedad estética y la "comunicabilidad" de los objetos sean artísticos o no. No obstante, y esto también lo dejaremos bien claro desde el principio, dicha relación proporcional no se agota en el objeto estético, sino que tiene que objetivarse en la experiencia del sujeto receptor a partir de la aproximación cognitiva que éste emprenda para develarla en su proceso de acercamiento reflexivo y gozoso a la obra. Sólo así estaremos ante la presencia de una experiencia estética (Schaeffer, 2005).

Lo anterior nos indica que, en un principio, para que el arte comunique si bien basta que el receptor piense o perciba que comunica y en ese sentido pueda extraer significaciones de la obra, o que el receptor experimente sensorialmente "algo" que la obra le transmita, para que haya una experiencia estética, es necesario primero que la obra contenga efectivamente huellas de comunicabilidad, segundo que el receptor se aproxime a la obra para descubrirlas no sólo a la manera de identificación como plantea Jauss (2002), sino a la manera de completamiento de la significación, como afirma Iser (citado en Mayoral, 1997), a través de un proceso de apropiación e interpretación placentero de la misma, de forma tal que a través de dicho proceso el receptor "experimente" en su sí mismo reconocimientos que le sirvan para re-interpretar su historia de vida y reflexionar sobre ella (Ricoeur, 1977).

Esto nos lleva a asumir que en la relación objeto estético-sujeto descrita con anterioridad, por una parte la obra es concebida por el sujeto receptor como un sujeto otro que "dice" algo de sí mismo (pensemos que dice lo que es, o sea, que dice su identidad) para ese sujeto receptor que busca en ese decir de la obra sobre sí misma, el propio decir de su sí mismo, esto es, el decir de su identidad. En la circularidad de este mecanismo es visible anotar ciertas deudas con la hermenéutica gadameriana y ricoeuriana, en tanto la experiencia estética se convierte en la indagación sobre el sí mismo del sujeto, es decir, en una especie de interacción entre dos mundos de vida, el mundo de vida de la obra y el mundo de vida del sujeto. Y en esa interacción, lo que se intercambian no son sólo los roles de los participantes (la obra se convierte en sujeto para el sujeto receptor, y el sujeto receptor se convierte en objeto de sí mismo), sino también los sentidos, las significaciones que se devuelven al otro re-significados, re-interpretados en una constante espiral de intercambios, de conversación, de diálogo (Ricoeur, 1977; Vilar, 2005; Schaeffer, 2005; Romeu, 2006). Como puede observarse, es la relación objeto estético - sujeto el lugar de la experiencia estética, y es en esa misma relación que se constituye el fundamento ontológico del arte como forma de comunicación.

La comunicación es un proceso eminentemente social, y como todo proceso social apunta hacia el intercambio, la vinculación (Rizo, 2007). No quiere decir esto que apunte a relaciones sociales armónicas y equitativas e incluso que refiera a intercambios de información estables y eficaces, más bien todo lo contrario. En tanto intercambio, el escenario de la comunicación es la interacción y ésta el principio básico de la organización social, toda vez que en los procesos comunicativos los sujetos interactúan desde sus lugares de construcción de sentido (Rizo, 2007), que a su vez están relacionados con la posición que ocupan en el campo social (Bourdieu, 1990). De esa manera, la interacción es comunicación y viceversa, pero se trata de una interacción y una comunicación que reviste tintes sociales e ideológicos, es decir, que se da como práctica situada histórica y socialmente.

Por ello, el arte como interacción deviene práctica cultural y práctica comunicativa. Como práctica cultural es síntoma o condición cultural de una época, pero también red de interacciones socioculturales que se tejen al interior de una organización social determinada, a partir de las prácticas de cada uno de los actores sociales que cohabitan dicha red. Como práctica comunicativa es intercambio de información entre actores sociales, en este caso, los artistas que hacen la obra y los públicos que la consumen.

En ese sentido es que nos permitimos afirmar que el arte, en tanto objeto creado por el ser humano, no puede estar inscrito fuera de todo contexto, no sólo del lingüístico, sino también del histórico, el social, el cultural, el político, etc. De ahí que la relación ontológica entre el arte y el objeto, u obra de arte que lo representa, esté mediada por su inteligibilidad, es decir, por su razón comunicativa, lo que nos lleva a concluir que el arte no puede ser menos que un discurso sobre la realidad, no un mero reflejo de ella, sino una re-creación de lo real, de lo real histórica y socialmente situado, y en consecuencia tiene que emplear en su re-creación parte del material discursivo que le antecede, material que no sobra advertir, está conformado por el lenguaje, siempre intersubjetivo, que

contiene dentro de sí tanto "comunicabilidad" propiamente dicha como modos o modalidades intelectivas en que dicha comunicabilidad se legitima, o sea, se hace visible (Leenhardt, 1990).

Ahora bien, ¿basta estas huellas de comunicabilidad, estos índices de legitimación del saber-decir en el arte como condición de lo estético? Evidentemente no. El arte como objeto superior de cultura y de conocimiento, como la ciencia, si quiere perpetuarse como instancia de producción de objetos estéticos, tiene que abrir nuevas brechas de comprensión, es decir, tiene que sondear nuevos territorios del decir y -¡oh, paradoja! garantizar en esas condiciones la presencia de su razón comunicativa (Romeu, 2007). Veamos cómo puede lograrlo.

## 1. METÁFORA Y ESTETICIDAD

Ante la pregunta ¿qué hace a una obra de arte poseer esteticidad?, la respuesta es rápida, pero poco simple: la presencia de la metáfora. Obviamente no nos estamos refiriendo aquí a la concepción clásica presente en la tradición retórica que inauguró Aristóteles sobre la metáfora como sentido de semejanza y de verdad, sino más bien al concepto de metáfora que la tradición hermenéutica ha recuperado en torno a los procesos de creación como procesos dialógicos re-constituyentes de lo real.

Ricoeur en su libro *La metáfora viva*, da cuenta fehaciente de estos procesos, y destaca cinco rasgos importantes de la metáfora que enumeraremos a continuación:

- 1) la metáfora es un recurso de la frase, no de la palabra
- 2) la metáfora procede del conflicto entre dos significaciones
- 3) la metáfora permite captar la semejanza, pero no se define por ella
- 4) la metáfora puede ser interpretada infinitamente
- 5) la metáfora no es un ornamento del discurso, sino una información nueva sobre la realidad

Al desplazar a la metáfora del significado de la palabra a favor del significado de la frase, Ricoeur hace de este recurso un fenómeno del discurso, mismo que al estar constituido tensional o conflictivamente por algunos o todos sus términos conforman un enunciado metafórico, cuya interpretación supone la aniquilación del sentido literal del mismo. De ahí que, como afirmara el propio Ricoeur, el enunciado metafórico aparezca como una suerte de "impertinencia semántica" que lo torna inconsistente y en ciertas ocasiones contradictorio.

Ante este panorama, se produce una tensión entre el sentido literal y el sentido metafórico que es, como puede advertirse, un sentido que surge del conflicto y que se instaura como un sentido emergente, nuevo; por ello dicho sentido no se parece a nada, es decir, no produce semejanza, sino que ésta aparece una vez que ese sentido nuevo, mediante un proceso creador imaginativo -que con anterioridad denominamos "diálogo"-, aproxima los términos en tensión o las significaciones impertinentes, y de esa aproximación aflora el nuevo sentido en su novedad. Esto nos lleva a entender al proceso creador de la aproximación como el acto de hacer emerger una nueva pertinencia sobre la base misma de la tensión o conflicto semántico.

Como puede notarse, no se trata de una sustitución o intercambio de significados como sucedía en la tradición retórica, sino de una aproximación de la que surge un sentido emergente, y en consecuencia "no terminado de decir", no definitivo. Por ello, la interpretación de la metáfora así entendida es un proceso que no se agota con la creación de ese sentido emergente, sino que en tanto aproximación es por definición infinito, inagotable en sí mismo.

### 1.1. ¿Cómo se pueden aplicar estos 5 rasgos a la obra de arte?

Casi todos los autores que estudiaron o estudian el arte, tanto los que lo hacen desde una perspectiva filosófica (Ortega y Gasset, Ricoeur, Gadamer, Heidegger, Danto, Schaeffer, Bürger) como los que lo abordan desde posturas comunicativas y/o semióticas (Eco, Calabrese, Jauss, Iser, Ingarden), o francamente pragmáticas (Goodman, Vilar) coinciden en admitir que el arte posee un lenguaje simbólico, es decir, que el arte no representa a la realidad, sino que la crea por medio de símbolos, creando con ello una realidad distinta a lo que llamamos mundo exterior. Aún en las obras más realistas, la creación ficcionada llevada de la mano de la intención del autor y de su particular punto de vista, hace que en el mejor de los casos la realidad presentada en la obra y como obra sea un reflejo parcial de lo real.

Este lenguaje simbólico que algunos llaman también "poético" se halla directamente relacionado con lo que Ortega, Ricoeur y Danto han denominado "metáfora", aunque éste último la emplea en un sentido bastante diferente a los dos primeros que son los autores con los que mantenemos filiación conceptual y epistemológica en este trabajo. La metáfora, en el sentido que Ortega y Ricoeur la manejan es un tipo de estructuración del sentido que el propio Ricoeur ha inmortalizado con el nombre de "innovación semántica", y que mantiene evidentes conexiones con el concepto de imaginación de Kant.

Para Kant, la imaginación es libertad, juego de posibilidades, y el sentido emergente del que hablábamos más arriba no es otra cosa que posibilidad dada por la aproximación. Pero se trata de una posibilidad entre muchas otras, no única. Por eso para Ricoeur, esa existencia de la verdad es múltiple y diversa y es constituida mediante la creación de una nueva objetividad que se da precisamente por el aniquilamiento y/o destrucción de los sentidos literales del enunciado que cada quien es capaz de hacer, creando con ello una nueva realidad, o lo que es lo mismo una nueva información sobre la realidad.

Eso es precisamente lo que hace el arte en su proceso de creación, aunque no todas las obras de arte lleven dicha impronta. Por eso distingue Ricoeur entre metáforas vivas y metáforas muertas. Las primeras son intraducibles, es decir, contienen la posibilidad (promueven el sentido, para decirlo en sus propios términos), las segundas las anulan.

## 2. DE LA POSIBILIDAD Y SU RELACIÓN CON LO DIALÓGICO

Luego de esta larga introducción, es fácil colegir que la metáfora es fuente de diálogo en tanto la aparición de lo posible dada por la presencia de la metáfora, conduce al diálogo entre enunciado y sujeto. Dicha relación dialógica se sostiene en la medida en que es necesario construir una nueva pertinencia predicativa para que el sujeto pueda "aproximar" mediante el fenómeno de la innovación semántica los términos en conflicto que presenta el enunciado metafórico. Y aquí, la semiótica peirciana, nos ofrece otro ángulo de acercamiento a este mismo fenómeno a través del concepto de signo de primeridad dado por Peirce (1987), que es el primer exponente de la Semiótica Pragmática.

Para este autor, existen tres tipos de signos: el signo de primeridad, el de segundidad y el de terceridad. El signo de terceridad es un signo inserto en una red simbólica pre-existente, es decir, pertenece al ámbito de lo dado, de lo colectivo y es posible aprehenderlo mediante hábitos que adquirimos a lo largo de nuestras vidas; hábitos, no sobra señalar, que forman parte de la cultura y el lenguaje.

El signo de segundidad es el signo de lo singular, de lo concreto que es posible aprehenderlo y explicarlo como tal sólo si se ha accedido con anterioridad a la red simbólica que lo define como la muestra singular del conjunto abstracto (terceridad) al que pertenece. De esa manera la segundidad alude a la terceridad, y la terceridad se manifiesta por medio del existente concreto que encarna la segundidad.

El signo de primeridad, en cambio, es un signo de posibilidad. A diferencia del de terceridad que establece relación directa con la segundidad e indirecta con la primeridad, y el signo de segundidad que establece relación directa con el de primeridad, el signo de primeridad no establece ninguna relación con los otros dos signos restantes.

Al ser un signo de posibilidad, es una especie de protosigno que aprehende la condición de lo posible sin convertirse en existente, es decir, sin definirse como signo en cuestión. Esto implica que el signo de primeridad es un signo de relación entre una idea amorfa y una protoidea, una idea inapresable en sí misma en tanto no es idea alguna aún. Por ello, la posibilidad se configura múltiple, es decir, puede tomar una forma o puede tomar otra, o lo que es lo mismo, se puede concretar de una manera o de otra. En ese sentido, el signo de primeridad no posee una determinación a priori, sino que dicha determinación resulta de la contingencia del proceso interpretativo que realiza el sujeto en su acto de creación cognitiva, o sea, en su acto de interpretación.

El acto de creación de una obra de arte es un proceso imaginativo en el que se crea una realidad nueva, la obra. Pero antes de que dicha obra se constituya en tal, el proceso de concepción de la obra supone un proceso de imaginación en el que a partir de un lenguaje configurado de antemano, es decir, de una red simbólica preexistente, el artista tiene que construir una realidad diferente, nueva, metafórica.

En tanto sujeto en contacto constante con la primeridad, el artista está conminado a crear metáfora, es decir, un objeto predicativamente nuevo, y para ello tiene que suspender o cancelar los sentidos literales, o elaborar una estrategia de destrucción que le permita, como dice Ortega, construir "un absurdo, un imposible", lo que se le facilita justamente por su contacto con la primeridad, pues el proceso mismo de la creación implica un contacto con aquello posible que, una vez determinado en su aproximación, se traducirá en la obra de arte, es decir, en lo concreto, en signo de segundidad (Everaert, 2005).

Así entendido, todo acto de interpretación es un acto de creación, e implica una relación dialógica y cognitiva del sujeto consigo mismo, pues es él quien interpreta, e interpreta para sí, para significar aquello que a sus ojos no tiene significación (signo de primeridad) o simplemente tiene subvertida su significación literal (decepción de la expectativa generada por el signo de terceridad) y ante lo cual es preciso "otorgar" un sentido (pertinencia predicativa) mediante el fenómeno de innovación semántica.

Por ello, la semiosis en Peirce, es la base de todo conocimiento; es el proceso interpretativo el que permite al sujeto entrar en relación con lo otro (ya sea el mundo exterior, o su sí mismo como lo entiende Ricoeur) y este proceso, en tanto fenómeno cognitivo de índole simbólica, que pone a interactuar en el caso del signo de primeridad, al sujeto con lo posible, produce diálogo, pero se trata de un diálogo infinito, ilimitado en su posibilidad. De ahí que la actividad cognitiva del sujeto sea inagotable y diversa.

A manera de resumen, podemos concluir que una obra de arte puede constituirse en metáfora a partir de la práctica creativa misma, entendiendo dicha práctica como acción re-configuradora de la realidad, es decir, como creación (poiesis), y a ésta como praxis humana. Según Ricoeur, toda acción creativa humana es condición de posibilidad, por lo tanto toda posibilidad en tanto posible, pertenece al campo de lo no dicho, de lo no narrado. Eso significa que el hacer humano en su posibilidad constituye el germen del discurso y sólo mediante la realización de esa posibilidad, es decir, mediante el relato y/o la práctica discursiva, la realidad se re-crea.

En términos generales esto es válido para el arte, y no así para el habla común que se refiere a la realidad a modo de reflejo; de la misma manera sucede cuando el dominio de un discurso sobre la realidad construye al objeto del discurso como real, por ejemplo, cuando la palabra árbol designa a la realidad del árbol, o cuando el sonido de un avión indica la realidad del avión. En términos estéticos, el lenguaje poético subvierte estas pretensiones del discurso de instaurarse como realidad.

## 3. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL SUJETO Y SUS VÍNCULOS CON LA COMUNICACIÓN

Desde la perspectiva interactiva de la comunicación que hemos descrito en los apartados anteriores, la naturaleza dialógica del texto estético, al igual que el concepto mismo de diálogo, se presupone crucial y constitutivo de toda experiencia estética. Pero para que ello sea posible, tanto el texto como el receptor necesitan intervenir (Schaeffer, 2005; Romeu, 2006). En cuanto al texto, su intervención se manifiesta asegurada a través de la presencia de la metáfora, cuya manifestación se realiza justamente a partir de lo dialógico. De ahí que la metáfora, en tanto herramienta o vehículo, permita que lo dialógico constituya el núcleo de indeterminación que al decir de Iser (1997) resulta ser lo no formulado, pero que en nuestra propuesta alcanza los límites incluso de lo formulado de forma diferente.

En esa formulación de lo nuevo, que siempre se gesta a partir de una dinámica de configuración desconocida o inexistente, es donde se halla la metáfora (ésta a la que Ricoeur denominaba "viva", presente sólo en sí misma y organizada según su propio orden estructural), como configuración de lo posible a partir de la impertinencia semántica creada por el enunciado.

No obstante, tal y como anunciamos con anterioridad, el diálogo mismo presupone intercambio y para ello, resulta de vital importancia que el receptor esté dispuesto a dialogar, es decir, desee disponer sus facultades reflexivas a favor del diálogo, pues así se constituye éste en interpretación. A propósito, Karl Maurer (citado en Mayoral, 1997) señala que los deseos, intereses o motivaciones del receptor para establecer un intercambio de información dialógico con la obra requiere atravesar los escabrosos caminos de la identificación, la orientación y la verosimilitud, por lo que la obra (y el autor, en tanto creador de ella), si desea articular algún tipo de diálogo con el receptor, tiene ante sí la tarea de generar "pistas" que puedan ser apreciadas por los receptores en algunas o todas las aristas anteriores, y debe al mismo tiempo contener y enunciar un núcleo metafórico de indeterminación (Iser, 1997) que instaure y permita la dinámica del diálogo.

La experiencia estética se constituye, entonces, a partir de la interrelación entre texto estético y sujeto receptor, pero siempre y cuando esta interrelación construya una dinámica de intercambio de información que pueda ser entendida como ejercicio interpretativo placentero del receptor en función de la apertura de su experiencia a otras -en particular la que el texto estético abre como posibilidad, y él reconstruye o re-significa como suya-. Sólo en ese sentido puede darse la potencial apropiación de la experiencia abierta a su sí mismo en la re-configuración de su praxis de vida.

#### 4. A LA MANERA DE UN CIERRE...

En conclusión, consideramos al arte, en tanto práctica productora de objetos estéticos, como un modo de comunicación, en primer lugar porque aunque posee características diferentes al lenguaje común, el arte comunica, y esta aseveración se observa en las lindes de una Pragmática Estética, que privilegia la mirada sobre la experiencia receptiva del sujeto y en consecuencia, fija los procesos de la comunicación estética en la dimensión texto estético-receptor.

En segundo lugar, el arte comunica porque es significativo, o sea, porque el receptor, al intentar ordenar la información proveniente de la percepción de un texto estético para describir, como ya hemos dicho, su sentido, no hace más que tejer un entramado de significaciones que si bien parten de la historia textual (o al menos se orientan a partir de ella) dependen enteramente de él. Es el sujeto receptor quien re-hace la historia a partir de su propia historia, de sus propias ilusiones y creencias. De esa manera, de la única forma que el arte se convierte en lenguaje es a través de este estatuto que le otorga significación que es en primera instancia, únicamente realizable a través del proceso de interpretación. Así, entendemos su función comunicativa desde un punto de vista relacional.

Pensar entonces al arte como un modo de comunicación implica otorgarle un reconocimiento en el campo del sentido, no del arte mismo necesariamente, sino en los ámbitos de producción de ese sentido, es decir, en los procesos de recepción (Verón, 1988). Por ello, al decir de Marc Le Bot (citado en Goutman, 1994), "el arte comunica no en el sentido ideológico y restringido del término, sino en el sentido de implicación que permite establecer los lazos entre texto y receptor, y entre los receptores mismos". De ahí que si bien la Pragmática Estética, en una primera instancia, permita comprender el sentido del arte, en una segunda, permite poner de relieve el principio activo del fenómeno estético mismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P.: *Sociología y cultura*. México: FCE, 1990.

DANTO, A.: *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002.

EVERAERT-DESMENDT, N.: "[La comunicación artística: una interpretación peirciana](#)". *Signos en rotación*. Año III No. 18, 2005.

GOUTMAN, A.: "Comunicación Estética". En *Revista cultural de Excélsior, PLURAL*. No. 279, diciembre 1994.

ISER, W. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en Mayoral, José Antonio: *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco, 1997. pp. 215-243.

JAUSS, H.R.: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

LEENHARDT, J.: "El 'saber leer', o modalidades sociohistóricas de la lectura". En *Criterios*, La Habana, no. 25-28, enero-diciembre, 1990, pp- 54-65.

MAURER, K. "Formas de leer", en Mayoral, José Antonio (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, 1997. pp. 245-280.

PEIRCE, Ch.: < *Sellected Lógico-semiótica*.>. Madrid: Taurus, 1987.

RICOEUR, P.: *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megalópolis, 1977.

RIZO, M.: *La Psicología Social y la Sociología Fenomenológica. Apuntes teóricos para la exploración de la dimensión comunicológica de la interacción*.

ROMEU, V.: "[El arte como objeto cultural elitista. Apuntes para una reflexión sobre las gramáticas de recepción estéticas y los procesos de interacción humana que se desprenden a partir de ellas](#)". En *Andamios, Revista del Colegio de Ciencias Sociales y*

*Humanidades de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, No. 4, junio 2006.*

ROMEU, V.: "*De la estética trascendental a la pragmática estética. Esbozos de una teoría comunicativa sobre el arte*". En *Revista de Filosofía Contemporánea Observaciones Filosóficas* No. 5, Sección Estética y Teoría del Arte, 2do. semestre, julio 2007.

SCHAEFFER, J.M.: *Adiós a la estética*. Madrid: Móstoles, 2005.

VERÓN, E. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa, Barcelona, 1988.

VILAR, Gerard. *Las razones del arte*. Colección Filosofía, La Balsa de la Medusa, Barcelona, 2005.

Original disponible en: [http://portalcomunicacion.com/lecciones\\_det.asp?lng=esp&id=34](http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=34)

PDF creado en: 29/04/2011 11:44:43

---

**Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2011**

Institut de la Comunicació (InCom-UAB)

Edifici N. Campus UAB. 08193 Cerdanyola del Vallès (Barcelona)

Tlf. (+34) 93.581.40.57 | Fax. (+34) 93.581.21.39 | [portalcom@uab.cat](mailto:portalcom@uab.cat)

