

Tassara, Mabel (julio 2005). *Lo semiótico, lo estético y lo artístico en la obra de arte : El discurso de la crítica cinematográfica*. En: Encrucijadas, no. 33. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <http://repositorioubu.sisbi.uba.ar>

Lo semiótico, lo estético y lo artístico en la obra de arte

El discurso de la crítica cinematográfica

Muchas manifestaciones del arte actual despiertan polémicas y son muchos los que se preguntan si de veras se puede llamar arte a aquello que se llama arte. Pero también se ha aprendido que el concepto de arte no es estático y sobran los ejemplos de objetos que han entrado o salido de su santuario según épocas o culturas. No obstante, no es fácil resignarse a aceptar que aquello que nos parece feo sea arte.

La crítica cinematográfica suele asociar lo estético y lo artístico, que muchas veces son utilizados como sinónimos. Vale hacerse la pregunta en qué medida esta asociación es legítima.

MABEL TASSARA

Docente e investigadora en el ámbito universitario en materias y temas conectados con el estudio de los discursos mediáticos contemporáneos y, en particular, con la teoría del cine y el análisis del filme. Actualmente es Profesora Adjunta en la cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, de la Fac. de Ciencias Sociales de la UBA y en la cátedra de Semiótica General del Área Transdepartamental de Crítica de las Artes del IUNA. Es autora de trabajos sobre el área difundidos en reuniones científicas y medios especializados. En 2001 publicó *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el filme*.

En 1958, en el final de sus después muy famosos comentarios de cierre al Congreso de la Universidad de Indiana, Roman Jakobson afirmaba que “un lingüista ciego a los problemas de la función poética del lenguaje y un erudito de la literatura indiferente a los problemas que plantea la lengua y que no esté al corriente de los métodos lingüísticos, son igualmente un caso de flagrante anacronismo” [1].

Lo que Jakobson consideraba ya anacrónico a poco más de la mitad del siglo XX parece, sin embargo, gozar todavía hoy de plena actualidad. En los noventa J. L. Schaeffer, a mi entender uno de los autores más lúcidos en el abordaje de cuestiones que hacen al arte actual, observaba que son pocos los críticos literarios “capaces de justificar su apreciación de un libro mediante un análisis de su proyecto, de su construcción, de su lengua”. La aproximación a la obra se limitaría así, habitualmente, a un resumen de su tópica y a “fórmulas encantatorias sobre el misterio de la escritura o del estilo”, el que, no obstante, se procuraría cuidadosamente no describir[2].

Para Schaeffer la situación es mucho peor todavía en las artes plásticas donde a medida que desaparece la figuración y su potencialidad narrativa siempre más generosas en sus aportes para la paráfrasis, la obra se hace más muda para el crítico que, para evitar la descripción formal, se refugia en la interpretación alegórica.

Lo planteado por Schaeffer se ha constituido es un observable cotidiano en las manifestaciones de la crítica de arte en diversos ámbitos y ello nos lleva a preguntarnos qué es esta aparente paradoja de la adjudicación artística a una obra cuya materialidad como obra es indiscernible.

Sabemos por otra parte que muchas manifestaciones del arte actual despiertan polémicas y que son muchos también los que se preguntan si de veras se puede llamar arte a aquello que se llama arte. Pero también hemos aprendido que el concepto de arte no es estático y sobran los ejemplos de objetos que han entrado o salido de su santuario según épocas o culturas. No obstante, no es fácil resignarse a aceptar que aquello que nos parece feo sea arte.

Llega entonces el momento de preguntarse si dos nociones que solemos asociar: lo estético y lo artístico, y que tendemos muchas veces a usar como sinónimos, son en verdad equivalentes.

De su análisis de la Crítica del juicio de Kant, Schaeffer concluye en una distinción entre hechos estéticos y hechos artísticos: la noción de arte referiría a una conducta humana productora de objetos o sucesos específicos mientras que la de estética se conectaría con una actitud emotiva y valorativa, actitud no necesariamente ligada a los objetos que la sociedad considera obras de arte, sino posible de emerger también frente a percepciones de otro carácter.

Kant discrimina entre el juicio estético, que refiere a un estímulo independientemente de que se tome en cuenta su estatus intencional y el juicio artístico que contempla esa intencionalidad y las relaciones de esa intencionalidad con su objeto.

La disyuntiva que enfrenta Kant es si se puede establecer un juicio estético que tenga validez intersubjetiva sin intervención de un concepto, porque el juicio estético difiere para él de la apreciación sensible, donde intervienen sólo los sentidos y es claramente subjetiva [3].

Kant se pregunta si en el juicio estético el sentimiento de lo agradable debe preceder al juicio o seguirlo y concluye en que el juicio de gusto debe preceder al sentimiento porque ésta es la única posibilidad para la aspiración a la universalidad de la apreciación. Si lo sensible precediera al juicio éste no podría evadirse de la subjetividad, pero si lo precede el juicio implica la presencia del entendimiento.

Ahora, cómo puede haber entendimiento a priori sin concepto. Kant responde decidiendo que lo bello exige la representación de cierta cualidad del objeto que se hace comprensible, que "se deja traer a conceptos", aunque el juicio estético no parta de ellos, y, finalmente, va a definir la percepción de belleza como la percepción de la forma de la finalidad de un objeto pero sin la representación de ese fin. La diversidad sensible se presenta representada por esta forma.

Bello sería así lo que sin concepto place universalmente pero no a partir de sensaciones provenientes de los sentidos, sino según el entendimiento y la imaginación. Un "juicio de gusto puro" sería aquel en el que encanto y emoción no ejercen influjo alguno y que tiene sólo la finalidad de la forma como fundamento.

Por otra parte Kant habla de la existencia de objetos en los cuales se infiere una forma que puede referirse a una intención y a un fin determinados, y por ello sin capacidad para recibir una adjudicación de belleza, pero susceptibles por esa intención de considerarse arte. Para Kant, entonces, el arte es siempre intencional y es un producto humano y

debería llamarse arte sólo a una producción en libertad, es decir una producción en que la voluntad se encuentre en la base de su actividad.

Pero para él lo bello natural es superior a lo bello artístico, porque en lo bello natural se encuentra en estado puro esa forma que posee una finalidad que no puede referirse a ningún fin. Una flor se considera bella porque en su percepción se encuentra una cierta finalidad, “que tal como la juzgamos no se refiere a ningún fin”.

Por eso el arte bello debe parecerse a la naturaleza y esconder su intencionalidad, la finalidad en el arte bello “aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser considerado como naturaleza”.

Esta parte de la estética kantiana se ubica, como se ve, en las antípodas del predominio enunciativo (por sobre la construcción retórica) que domina al arte actual.

Schaeffer incorpora a la diferencia kantiana entre lo estético y lo artístico la establecida por G. Genette entre literalidad constitutiva y literalidad condicional [4]. Genette refiere la literalidad al funcionamiento estético de las estructuras discursivas. La literalidad constitutiva hace referencia a las actividades discursivas que se practican con finalidad estética. Estas actividades presentan un carácter transcultural.

Genette encuentra literalidad constitutiva en la discursividad ficcional y en la poesía porque una obra es considerada literaria por sólo formar parte de la categoría ficción o poesía versificada y esto tiene lugar independientemente de todo criterio de apreciación. En cambio, la literalidad condicional depende de la adjudicación de esteticidad que hace el receptor. Es el caso, por ejemplo, de textos históricos, filosóficos, ensayos, etc., donde la decisión de considerarlos obras literarias depende de una evaluación del lector.

Genette asocia a los dos tipos de literalidad dos regímenes estéticos diferentes. La literalidad constitutiva se liga al régimen intencional, la condicional al atencional. El primero refiere a una producción con objetivos estéticos, el segundo a una recepción estética que puede practicarse independientemente de los objetivos de la producción. No obstante la dupla literalidad constitutiva /literalidad condicional no se superpone necesariamente a la dupla intencional/atencional porque una obra que no esté inserta en una literalidad constitutiva, por ejemplo, un ensayo, puede incluir una intención estética. A su vez, el régimen atencional incluye la adjudicación de esteticidad a obras en donde no ha habido intencionalidad estética pero que han estado sujetas a una intencionalidad humana (como podría ser el caso de una herramienta cuyo diseño se encuentre estético) y el de objetos donde no puede haber habido intención humana (Schaeffer cita el ejemplo del valor estético que en Japón se atribuye a ciertos defectos de cocción de las cerámicas). Desde la propuesta de Genette el concepto kantiano de lo bello natural se entendería, entonces, como un caso de régimen atencional.

Después de desplegar estas categorías de Genette, Schaeffer concluye en que ellas muestran que la oposición simplista establecida por la que él denomina “teoría especulativa de arte”, defendida sobre todo por los románticos, entre las obras de arte y los meros artefactos [5] no da cuenta de una realidad compleja e históricamente móvil y que es imposible determinar de manera abstracta qué actividad humana es susceptible de ser investida de esteticidad por el receptor. A ello podría agregarse que la investidura de

esteticidad se transforma asimismo en un continuo; algunas obras nos parecen más estéticas que otras y, al mismo tiempo, existen momentos más o menos estéticos dentro de una misma obra.

Si expandimos el criterio de literalidad constitutiva a una adjudicación estética que proviene de los caracteres institucionalizados de una estructura discursiva en cualquier ámbito semiótico encontramos que se ha ido ampliando cada vez más el territorio de la esteticidad condicional, en la medida que los objetos de la vida cotidiana conllevan cada vez más una intencionalidad estética. No obstante, a pesar de que la noción de arte se ha expandido desde las llamadas artes canónicas del siglo XVIII no llega a alcanzar a todos los espacios en los cuales existe una intencionalidad estética (por ejemplo, muchos ámbitos ligados al diseño de objetos de uso diario) y sigue siendo reacia a alejarse del productor humano y de los tipos de discurso que Genette asocia a la literalidad constitutiva.

Dedicarse a una actividad ligada a la literalidad constitutiva basta para ser investido de los caracteres de artista, mientras que a pesar de la mayor labilidad para la investidura de esteticidad a otras producciones humanas y a pesar de que en muchos casos existe detrás una intencionalidad estética la adjudicación de artista a estos productores se moviliza mucho más lentamente.

Conocemos la facilidad con que hace algunas décadas recibía el calificativo de artista quien realizara una pintura de caballete, mientras que un dibujante de historietas o un diseñador gráfico necesitaron mucho más tiempo para ser calificados de tales, y aun ahora sólo lo son algunos productores.

Si nos acercamos a la crítica de cine advertimos que en este ámbito impera la valoración de la intencionalidad estética pero, básicamente, a partir de la literalidad constitutiva. Todo filme de ficción se ubica por delegación discursiva (el cine lo ha recibido de las demás artes) en este espacio. No obstante también se integra aquí una buena parte del documental; existe una larga tradición en el cine en adscribir este formato al estatuto del cine arte (aunque suele tratarse siempre de documentales firmados). Por otra parte, son además, cada vez más frecuentes los casos en el que documental y ficción se confunden. Se desprende de lo anterior que casi todo lo que se produce en el ámbito cinematográfico y se exhibe como espectáculo parece tener derecho a inscribirse en el territorio del arte. Si hilamos un poco más fino vemos que la adjudicación de arte se acerca más en la crítica a una obra cuando más se advierte la presencia de un productor humano y se aleja cada vez más cuando la obra se percibe resultante de un equipo en el que entra a jugar de manera importante la tecnología. Ello pone, en principio, en cuestión a todo un ámbito de lo cinematográfico en el que impera de manera fuerte la digitalización.

En la crítica de cine, entonces, el filme es más arte cuando más puede individualizarse a un autor y cuando más se pone en evidencia su estatuto intencional, es menos arte cuando más se diluye por sospechas de automatización la figura del autor y, también, cuando más se ponen en evidencia fines utilitarios, por ejemplo, el entretenimiento o el negocio. En este sentido se retomaría acá el criterio kantiano por el que los objetos estéticos no se asocian a fines utilitarios.

Valen aquí como ejemplos las denominaciones cine arte o, más, cine de autor. Estas tuvieron origen en la asociación de una determinada modalidad de construcción fílmica a

un productor, hoy suelen asociarse a factores extracinematográficos que se conectan con la producción (producción independiente, temáticas alejadas del entretenimiento, cinematografías regionales alejadas de los centros cinematográficos mundiales, etc.).

Si lo artístico tiene que ver con una obra humana a la que la sociedad adjudica ese carácter y lo estético, si seguimos a Kant, con la percepción de una forma a priori, anterior a un sentimiento de placer o, incluso, excluyente de éste, ¿dónde interviene lo semiótico? La introducción de lo semiótico entre los órdenes estético y artístico parece conectarse con la aproximación o no de la investidura estética a caracteres formales derivados de la construcción semiótica de los textos; donde se acepta la existencia de una forma, donde la función poética jakobsoniana se presume, la semiótica encuentra un desafío. En este sentido el aspecto de la estética kantiana que vimos parece autorizar en alguna medida su presencia. Por el contrario la estética romántica y el hegelianismo parecen oponer mayores obstáculos a la consideración de lo semiótico. A diferencia de Kant, para Hegel lo bello artístico es superior a lo bello natural porque es un producto del espíritu [6]. En la divulgación escandalosa que se ha hecho de esta máxima en la crítica del filme la semiótica tiene poco que hacer.

En el cine la investidura estética y la adjudicación artística parecen haber seguido en su historia caminos divergentes. Desde los años veinte y, tal vez, podría decirse con cierta exageración que hasta los años sesenta, el cine lucha por adquirir el lugar social de práctica artística, pero en la teoría y la crítica se destaca el esfuerzo por referirlo a ese lugar a partir de una adjudicación de esteticidad. Esta adjudicación se liga a la asociación al filme de una forma. El cine es arte en cuanto contempla en su factura esa forma. Ella es la que se discute en las diversas poéticas de la época, la de Epstein, la de Delluc, la de Gance, la de Rudolf Arheim.

Hoy la autoría en el cine se ha inscripto plenamente en una actividad artística, el autor del filme recibe con fluidez la nominación de artista. Pero a medida que el cine ha ido ganando espacio artístico la noción de esteticidad se ha ido alejando de él y se ha subsumido en la crítica en la noción de arte.

Claro esta esteticidad lo es en sentido kantiano, para Platón la esteticidad no era más que la mimesis de una apariencia, algo, entonces, doblemente negativo. En verdad, el cine es hoy más estético en la acepción platónica, nunca el cine ha tenido antes tanta vocación mimética, o al menos nunca antes la crítica de cine ha avalado tanto esta vocación mimética y ha dado, aunque a su pesar, la razón a Platón. Porque ¿cuál es el valor de contemplar en la pantalla lo mismo que está fuera de ella? Si ya Platón cuestionaba este mundo de apariencias cuánto más lo que no es más que la apariencia de la apariencia? Aristóteles nos aporta una vía para la explicación : al hombre le atrae la ficción, le gusta, incluso, encontrar en la ficción lo que no le gustaría tal vez encontrar en la vida. La reflexión sobre el mundo, hecha desde el reflejo de ese mundo en la pantalla (no quiero hablar de representación) parece ser el principal centro de interés de la crítica de cine hoy. El mejor autor, el que recibe el calificativo de artista, es el que instaura esa reflexión de la manera que al crítico le resulta más interesante o más cercana. Y esto se inscribe de pleno derecho en el mundo del arte, porque para el arte no hay otras reglas que las que la sociedad le fija, la esteticidad es otra cosa, que seguimos sin saber qué es, porque ¿qué es esa forma kantiana con una finalidad cuyo fin desconocemos?

Pero se me ocurren al menos tres razones por las en la actualidad parece preferible

volver a Kant antes que a Hegel o los románticos. Si bien Kant se preocupa por la articulación del juicio estético y no por la esteticidad misma, la concepción de lo estético que se deriva de los fundamentos de esa articulación conlleva un escepticismo frente a la intencionalidad artística que no deja de ser saludable, y aquí me encuentro con la primera razón: la persecución de la forma enfrenta al juicio con una incertidumbre, y una resistencia, lo que contribuye, también en el polo de la apreciación, a dismantelar la adjudicación finalista. La segunda se conecta con la exigencia de comunicabilidad del juicio estético, ésta siempre más cercana a una descripción semiótica de la obra que a una hermenéutica fundada en el significado. La tercera apuesta al rescate de la diversidad retórica de las obras, habitualmente velada en la crítica interpretativa.

Notas

[1] Comentarios después difundidos con el nombre de Lingüística y poética.

[2] El arte de la edad moderna, Monte Avila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1999.

[3] Crítica del juicio estético, Primera sección, Primer libro: Analítica de lo bello, Segundo libro: Deducción de los juicios estéticos puros, Editorial Porrúa, México, 1981.

[4] Ficción y Dicción, Editorial Lumen, Barcelona, 1996.

[5] Productos humanos.

[6] La idea de lo bello artístico o lo ideal, Cap. I C, "Insuficiencia de lo bello natural", Siglo veinte, Buenos Aires, 1983.