"Hablar callando; descubrir encubriendo, o de los modos de *expresar* la hermenéutica y *comprender* el arte"

Reseña del libro de Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos fundamentales para la interpretación de las artes visuales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 2009, 241 pp.

Felipe Neri López Veneroni*

Estoy seguro que al autor, un reconocido hermeneuta, no le molestará del todo iniciar esta reseña con una elipsis. Un texto sobre la interpretación no escapa a un *contexto* interpretativo en el que entran en juego tanto las referencias explícitas como las implícitas. En este caso, la propuesta de Amador es argumentar sobre el *sentido* de las artes visuales no como una actividad cultural más, o como un campo especializado de exégesis iconográfica, sino como parte de una vitalidad cultural que define un modo de ser y un modo de *ver*. El arte no sólo tiene una morfología y una historia propias, sino que atraviesa y se entreteje con la historia social, frecuentemente a contracorriente y a contrapelo, y abre una ventana para *presentar* esa historia desde otro campo de la significación que, no por estar en un plano distinto al de las proposiciones lógico-formales o al de la observación empírica y las pruebas documentales, es menos verídica.

Este aspecto de las artes visuales (su capacidad de evocación e invocación simbólicas, su potencialidad de captar en lo sincrónico toda una diacronía y su facultad para representar con exactitud metalingüística el espíritu de una época) es lo que, me parece, mejor define el libro de Julio Amador. Es, sin duda, un extraordinario esfuerzo de síntesis conceptual en torno a las artes visuales, pero es también –y quizás sobre todo– un ejemplo de cómo el campo de la hermenéutica proyecta, a través de las artes, ese otro rostro de nuestro desarrollo interior.

I

Fue Francisco de Goya quien primero advirtió los peligros de una racionalidad pura como ideal del mundo moderno. Mucho antes que los filósofos postmodernos y con una lucidez que éstos nunca tendrán, el genial zaragozano sostuvo que "también el sueño de la razón produce monstruos". Y en vez de *explicarse* en algún profuso ensayo –de esos que, como los de Derridà, nadie entiende– nos lo hizo *comprender* en su serie de los "Horrores" o "Caprichos": tanto los dibujos al carbón, como varios de sus últimos óleos. *Saturno devorando a sus hijos* es, sin duda, una de las metáforas más precisas de nuestra condición moderna.

Coetáneo de Imanuel Kant –el filósofo que hizo de la razón el imperativo categórico de la modernidad, no es casual que haya sido Goya, un *artista*, quien encabezara esta suerte de contra-discurso de la razón.[1]

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Av. Universidad 3000, Col. Copilco Universidad, Deleg. Coyoacán, México, D.F., 04510.

Los ojos del arte no son, después de todo, los ojos de la razón. Cuando menos, no de esa razón que entre más aspira a una pureza abstracta, más se aleja de la condición misma de lo humano, es decir, de esa mezcla imperfecta entre razón y pasión, entre inteligencia e imbecilidad, entre lo sagrado y lo profano que nos constituye como especie y que define nuestra cultura.

No ha faltado quien señale que el arte es el lado oscuro de la razón. Puede ser. En cambio, resulta la expresión más luminosa de la existencia. Decía Oscar Wilde que "el secreto de la vida está en el arte". En efecto: la obra de arte tiene la facultad de revelar lo que la razón no alcanza a explicar, porque el arte hunde sus raíces en lo más profundo y remoto del ser para trascenderlo hasta la región más elevada de la ontología: la *creación*. El arte abre la posibilidad de volvernos a crear a nosotros mismos –es decir, de alcanzar un destello de divinidad– porque a través del arte nuestra presencia física se transfigura en representación simbólica, adquiere *significación*.

Se trata, en efecto, del poder de la representación del ser y del mundo, vale decir, del ser-en-el-mundo, a través de la imagen estética. Porque aquello que crea el artista es una imagen cuya configuración requiere de todas las fuerzas –técnicas, emotivas, sensuales y materiales– de la inventiva humana, al tiempo que *presupone* la presencia del otro: aquél o aquéllos que completan la obra, ya que verla o presenciarla es *participar* de ella. En otras palabras: se trata no de un *medio*, sino de un verdadero *acto* de comunicación.

Por ello, la obra de arte constituye una forma por la cual podemos *expresar* la verdad de otro modo y, al mismo tiempo, que nos permite *comprender* lo que se oculta detrás de esa verdad. De hecho, si el mundo de la razón se hace visible en la ciencia, la razón del mundo, es decir, la *creación,* se revela en el arte. Y en todo esto no deja de haber una paradoja notable porque, a fin de cuentas, lo más que la ciencia puede ofrecernos –con Plank, Einstein y Heisenberg– es un universo relativo y lleno de indeterminaciones; el arte, en cambio, nos revela –con Goya y Picasso, Siqueiros y Munch– un universo absoluto.

Si además tomamos en cuenta que apenas son poco más de 150 años los que separan la primera edición de la *Crítica de la Razón Pura* del inicio de la Segunda Guerra Mundial, (en términos históricos, un instante) es legítimo preguntarse: ¿ hay mejor crítica a la razón pura que la urgencia brutal y monocromática del *Guernica* de Picasso? ¿Qué mejor diagnóstico del malestar en la cultura, de la inmensa soledad del individuo en la sociedad de masas, que la silenciosa angustia del *Grito*, de Munch? Tal vez por ello nos pida Flaubert que amemos el arte: "De todas las mentiras", sostiene, "es, cuando menos, la menos falaz".

II

Es el significado de esa mentira el que nos interesa y el que mueve a Julio Amador a escribir un libro que, más allá de la pura razón estética –a fin de cuentas Kant también escribió su *Crítica al Juicio*– se abre al complejo tejido que relaciona el arte consigo mismo y el arte con la vida, es decir, el arte con el mundo. Se trata de una relación cargada de significado que en el caso de las artes visuales, objeto de este libro, adquiere una complejidad particularmente amplia e intensa.

En *El ascenso del hombre*[2], Bronowski señala que si algo sabemos de nuestros más remotos antepasados se debe, en buena medida, a las pinturas rupestres fijadas en los muros de cuevas como las de Lascaux y

[1] Con Goya, no debe olvidarse al Marqués de Sade, otro contemporáneo que, a diferencia del pintor, llevó la idea de la razón pura hasta sus últimas consecuencias: la exacerbación del deseo individual como la expresión más perfecta del estado natural del ser humano, construyendo así una suerte de crítica involuntaria de la razón fetichizada. Antes que ellos, Gian Baptista Vico había hecho notar que la razón empírica de la ciencia, tal y como la puso en marcha Galileo, no corresponde plenamente ni al modo de ser del hombre ni al modo de aproximarse al estudio del hombre. Antes que la explicación racional, la ciencia del hombre –la *Nueva Ciencia*– debía plantearse la *comprensión*. Más que meramente describir, se trata de interpretar.

[2] Jacob Bronowski, *El ascenso del hombre*, México, Fondo Educativo Interamericano, 1979 (*vid*. en particular, pp. 54 a 56).

Altamira. Estas obras nos indican ya el valor sagrado que tenía el *representar* en una *imagen* ya no sólo una "escena" o una impresión del mundo, sino una *presencia* cuya *esencia* quedaba fija en la estructura perdurable de la piedra. Porque entre las primeras imágenes que se tienen registradas de nuestros antepasados no sólo hay representaciones de animales (bisontes, gacelas, bovinos), sino también de esa parte del ser humano que, a un tiempo, lo libera de su animalidad y lo une con lo divino: la mano.

En una observación que se correlaciona con el espíritu del libro de Amador, Bronowski argumenta que las imágenes rupestres de estas manos no son mera *reproducción* de una extremidad humana, ni un intento de calcar el cuerpo. Se trata, más bien, de un modo de afirmar la identidad del ser y de conferirle un grado de eternidad; las imágenes en las cuevas (como los murales y los lienzos que habrían de venir después) son parte de una *acción* que busca proyectar la experiencia vivida, que es *efímera,* hacia el futuro, al tiempo que hace presente su pasado. ¿No es ése el problema del tiempo, vale decir, de la cultura?

Es, cuando menos, lo central en el libro de Amador. En su análisis y recorrido por las artes, nos lleva a entender algo que es central para toda crítica y para toda comprensión estética: el arte NO imita, no es el intento de *reproducir* de manera más o menos fidedigna una pléyade de objetos. El arte, ante todo, es una *representación*, o, para decirlo con Octavio Paz, un teatro de signos. Una de las partes mejor logradas del libro de Amador nos refiere, precisamente, a esa relación del arte con lo sagrado o, mejor, del arte como mediación entre nuestra condición efímera y lo sagrado como perdurabilidad más allá de nuestro tiempo inmediato.

La producción artística, entonces, no sólo es un problema de progresión técnica y de destrezas individuales de los artistas, sino que constituye un plano de mediación entre el mundo y el ser, un espacio intermedio entre lo profano (lo mundano, lo banal) y lo sagrado, aquello que nos trasciende y en cierto sentido nos redime. Por eso, sostiene el libro, la significación de los objetos de arte sólo se hace posible en la medida en que se abra a su percepción por parte de un espectador que es, siempre y ante todo, un actor social y un sujeto cultural. La interacción entre la obra de arte como *producto* u *objeto* ya creado y su percepción por un sujeto observador que, ubicado en el tiempo, se vuelve partícipe de la obra al hacerla presente a través de su mirada, constituye el proceso de significación que le interesa desentrañar a Julio Amador en su libro.

Creo que esta distinción es fundamental, porque separa la aproximación hermenéutica que desarrolla Amador, de la propuesta semiótica que tradicionalmente tiende a ver el sentido del arte *sólo* en la estructura y los códigos internos de la obra, excluyendo del problema de la *significación* tanto al creador como al observador de la obra. El acto semiótico por excelencia –el llevar el análisis de la estructura interna de la obra a los planos sincrónico y sintagmático– implica abstraerla del *tiempo*, es decir, del momento y de las condiciones en que ésta fue producida y del momento y de las condiciones en que la obra es observada. Consecuentemente, la semiótica se ve obligada a 'cerrar' la obra como un sistema de códigos autoreferencial.

La apuesta de Amador es otra. Por mucho que el análisis formal, semiótico, de la estructura interna de la obra nos revele *algo* de ésta en términos de códigos y de las relaciones binarias entre significados y significantes, el *sentido* de la obra sólo se completa en la *relación viva* entre el creador y el espectador. Desde esta perspectiva, la obra de arte cumple una función *simbólica* en la medida en que es un punto de mediación entre dos entidades humanas. Si el creador ya hizo lo suyo al producir la obra, el espectador también tiene que poner de su parte para completar esa mediación y participar en la construcción de su significado.

Aprender a ver el arte –educar el ojo, decía Stendhal– es, entonces y en buena medida, *aprender* a ver. ¿Por qué? Porque ver una obra de arte no es un acto pasivo de recepción; un mero quedarse frente un objeto inerte que no nos dice nada. Toda obra de arte despierta una suerte de respuesta, genera una posición, ya sea de aceptación o de rechazo, o incluso de *aparente* indiferencia, que también es un modo de situarse frente al mundo.

Siguiendo a Kandinsky, Amador sostiene que no hay arte que pueda ser visto objetivamente, porque todo arte es hijo de su tiempo, como también lo es el que observa. Al ver una obra de arte, entonces, llevamos a

cabo una acción cargada de sentido: la de *comprender*. Ponemos en juego todo aquello que nos define y todo el conjunto de referentes culturales y simbólicos que nos configura; y ese poner en juego es, precisamente, *interpretar*, vale decir, tratar de lograr una convergencia entre nuestro horizonte y el horizonte de la obra.

No es un mérito menor de este libro abrir al lector a la relación intrínseca que existe entre la obra de arte y nuestro estar, nuestro ser en el mundo. Aun cuando el subtítulo parecería sugerirlo, este libro no es un recetario, ni es tampoco un manual –al estilo de la entrañable Martha Harnecker– o un catálogo razonado de significaciones prefiguradas, a los que un lector perezoso podría acudir para 'saber' qué representa, por ejemplo, el óleo *Blanco sobre blanco*, de Malevich, exhibido en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El que quiera encontrar en este libro respuestas definitivas o un índice de significados simbólicos *prêt à porter* (i.e., cada vez que aparece un caballo blanco quiere decir…), está perdido. Tampoco es una compilación sintética de la historia del arte, aun cuando hay referencias muy importantes a este campo y a varios de sus teóricos, comenzando por Panofsky, con cuyas reflexiones sobre la relación entre la forma y el fondo de la obra arte comienza la aventura de este libro. Lo que el lector sí encontrará en esta obra es un trabajo de reflexión, serio y profundo –al mismo tiempo didáctico y legible– que nos acerca o, para usar un término taurino, nos pone en suerte lo que implica *ver* el arte.

Así, en principio me atrevo a definir esta obra como una introducción a las normas mínimas de una urbanidad estética que, más allá de llevarnos a una erudición muchas veces innecesaria, nos ofrece elementos de reflexión para iniciar, cada quien, esa labor interpretativa en la que se combinan inteligencia y sensibilidad –objetividad y subjetividad– para *construir*, para *elaborar* una comprensión posible de la obra de arte, es decir, para tratar de compaginar el horizonte significativo de la obra con el horizonte significativo desde el cual la vemos. Precisamente la virtud de este libro es que nos ofrece elementos de reflexión para facilitarnos el hacer consciente ese proceso de comprensión, ya que nos acerca a una teoría del arte no como compendio de erudición exquisita, sino como parte de una actitud vital.

El arte en general y, en particular, el arte visual, nos remite a imágenes que hablan callando; que descubren encubriendo. Más que decirnos *una sola cosa* nos obligan a participar de su estructura, de su materialidad, para descifrar las posibilidades de una verdad tentativa. Con ello, por cierto, nuevamente se manifiesta la capacidad que tiene el arte para revelarnos la verdad de otro modo. La necesaria relación dialógica entre la obra de arte y su espectador expresa una condición fundamental del entendimiento que la física, la más exacta de las ciencias, apenas acaba de comprender en las primeras décadas del siglo XX: el observador modifica lo observado.

III

Este libro está escrito con una doble autoridad, en el más puro significado que se confiere a este término, es decir, el de ser *autor* de algo. Por un lado, la que proviene del trabajo académico e intelectual de Julio como antropólogo, arqueólogo e investigador en humanidades, que no es sino ese vasto campo en el que convergen todas las disciplinas sociales.

Dentro de este campo, Julio ha desarrollado una intensa y extensa labor en torno de la hermenéutica y del símbolo como problema central de la cultura misma. Las referencias a Cassirer, a Durand y a Geertz; a Heidegger y a Gadamer y, desde luego, a Ricoeur –no sólo en este libro sino en otras obras de Julio–, dan cuenta de esta formación histórico-antropológica que enriquece la perspectiva del libro, de tal suerte que, independientemente de su valor para la comprensión de las formas estéticas, los temas que trata y los autores que cita convierten esta obra en un texto de utilidad para la sociología de la cultura, la antropología, el análisis histórico y, acaso de manera muy singular, para la comunicación.

Por otro lado, el libro también goza de la autoridad de quien es un *creador* de arte. La aparición de este texto felizmente coincidió con *Lugares Olvidados,* la exposición de pinturas y esculturas realizadas por el propio Julio en el Museo Anahuacalli. También en este campo, Amador ha desarrollado una extensa labor, que abarca diversas formas de producción artística: desde la pintura y la escultura, hasta las formas efímeras de la instalación.

No es fácil encontrar en quienes habitan esta suerte de esquizofrenia, la lucidez profunda que expresa el libro de Julio Amador. Tal vez porque en él la *producción* estética y la *reflexión* teórico conceptual no son cosas distintas sino, por el contrario, modos de conciencia práctica a partir de los cuales Julio entiende y vive la vida. Por eso, no creo faltar a la verdad si digo que mucho de lo que aquí propone el autor, con sus matices, también vale para acercarnos a la música y a la poesía. De hecho, el mérito loable del libro de se recoge en un epígrafe de Octavio Paz que, aun cuando contiene reminiscencias de la admiración de Paz por el estructuralismo, parece haber sido escrito para este texto: "El valor de un cuadro, de un poema o de cualquiera otra creación de arte se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de *significar*."[3]

[3] Octavio Paz, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp (el Castillo de la pureza*), México, Editorial Era, 1976.