

# **Una Aproximación a la Modernidad.**

## **Conformación de una Semiosfera**

María Antonia DE LA TORRE  
Universidad Nacional de Córdoba Argentina

### **0. Introducción**

La perspectiva multidisciplinar, que es la idea convocante de este congreso, es actualmente la única mirada posible para abordar el estudio de la Cultura. Esta ponencia se relaciona con la adopción, frente al dilema anterior, de la particular manera que propone un sociólogo del arte, Pierre Francastel, de concebir el acceso a una cultura y que consiste en tomar la obra de arte como texto privilegiado a la hora de reflejar una cosmovisión.

Francastel, en su obra *Etudes de Sociologie de l'art* publicada en 1970, propone como fundamento a su teoría la idea de que todo “artista traduce, mediante su lenguaje particular una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive” (1998:7). Si una obra de arte es el reflejo de su entorno social, ésto la convierte en el instrumento más apto para entender la compleja trama de significaciones que constituye una cultura en un momento dado de su desarrollo.

Si hemos tomado como tema la modernidad es solamente a título de ejemplo ya que nos podríamos haber ocupado de cualquier otro momento del pasado o de la actualidad partiendo de la misma premisa. Una catedral gótica o una instalación realizada por un artista contemporáneo hubieran sido igualmente efectivas para penetrar en las características de una época de la misma manera que en esta ocasión, nos servirá la conocida obra de Monet: *La Gare Saint-Lazare*.

El breve recorrido que haremos en primer lugar, por los puntos esenciales que propone Francastel como base de su sociología del arte, nos llevará a considerar algunos aspectos de la teoría de Iuri Lotman, semiólogo ruso que gracias a su concepto de

Semiosfera, nos permitirá construir un sistema significativo conformado por las relaciones textuales y sus influencias recíprocas.

En una segunda instancia veremos concretamente cómo se construye esa semiosfera cuyo texto central será la obra de Monet y sus relaciones con los diferentes textos del mismo sistema. Por fin intentaremos evaluar los beneficios que aporta una aproximación de este tipo al conocimiento de la Cultura.

## **1. Marco teórico**

Francastel plantea que “cualquiera de nosotros es capaz de comprender e interpretar inmediatamente - incluso producir – cualquier obra de arte” (1998: 8) premisa de la sociología del arte con la que nos está diciendo que la obra de arte no pertenece a una categoría especial de objetos surgida gracias a la intervención de alguna fuerza misteriosa. La obra de arte, como todos los objetos naturales, puede ser recibida, interpretada e incorporada a la experiencia personal de cualquier hombre. Sin embargo hay algo que la distingue del resto y es que se muestra como “un punto de encuentro de los espíritus, un signo de enlace con tanto derecho como todos los demás lenguajes” (1998: 10) puesto que es imposible pensar siquiera en una obra de arte independiente de la existencia de un creador y de un espectador. Dice Francastel: “El signo figurativo es el punto de realización de una conducta no sólo práctica y manual sino también intelectual” (1998: 11); para que la conducta mencionada culmine en una obra de arte no sólo son necesarios los aspectos técnicos e intelectuales sino también un aspecto social puesto que un artista puede ser solitario pero su obra siempre estará ligada al grupo social al cual pertenece. La obra de Monet, en tanto es el resultado de una conducta, remite pues a tres instancias: a sí misma en tanto objeto y a los objetos de su clase, a su creador y a sus espectadores: en este momento nosotros que la estamos viendo. En torno a estos tres ejes se van a construir las redes de significaciones que nos llevarán a describir el momento histórico que la contiene.

Retomando la comparación anterior entre lenguaje y arte, Francastel señala que las obras de arte no son jamás representativas en un solo sentido. “Todo objeto de arte es un punto de convergencia donde encontramos el testimonio de un número más o menos grande, pero que puede llegar a ser considerable, de puntos de vista sobre el

hombre y sobre el mundo” (1998: 15). Es importante destacar la consecuencia que este sociólogo extrae de lo que él llama “puntos de vista” concepto que siguiendo a Lotman podríamos llamar “polifonía de los textos”. La consecuencia en cuestión consiste en que “a partir de los diferentes elementos de la obra de arte se nos invita, por una parte a reconstruir la génesis de su empleo y, por otra, a plantearnos la cuestión de la legitimidad de su confrontación” (1998: 16).

Esta cita nos muestra que *La Gare Saint Lazare* no nos interesa en tanto y en cuanto hable de los sentimientos o las emociones que Monet pudiera haber experimentado frente a los efectos de luces y de humo en esa estación; seguramente los tuvo pero pertenecen a un ámbito de la experiencia humana ya irrecuperable para nosotros. Si la obra nos interesa es por otras cosas.

Dice Francastel:

Lo que hace que nosotros seamos más o menos sensibles a los objetos que llegan a nuestros sentidos no es que ellos encarnen valores eternos. Por el contrario, es porque ellos nos revelan la validez de sistemas de comunicación, de relaciones específicas en un cierto campo de las actividades del espíritu que hasta entonces no habíamos captado y que se expresan con menos claridad en los otros vehículos utilizables por el pensamiento humano” (1998: 27)

*La Gare Saint-Lazare* será nuestro camino al descubrimiento de ese último tercio del siglo XIX que fue tan rico en todos los aspectos de la vida.

La tarea de una sociología del arte debería pues ser la de confrontar los objetos estéticos “por una parte con los conocimientos y, por otra, con las técnicas y las acciones de cierto tipo de hombres siempre presentes en las sociedades y que son, por un lado, los artistas creadores de esquemas y por el otro, quienes enseñan estos esquemas” (1998: 33). De esa confrontación surge que las obras de arte son instrumentos privilegiados para evaluar conocimientos de grupos humanos del pasado.

Esta última reflexión de Francastel que pone en escena los actores de este intercambio y que son tanto las obras mismas como sus creadores y sus espectadores, se relaciona directamente con los estudios realizados por Iuri Lotman en el campo de la semiótica de la Cultura cuando define el sentido que le otorga a la palabra “texto” en el sistema significativo que él llama “semiosfera”. Dice Lotman:

El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. (1996:82)

Es decir que para Lotman “textos” son tanto esta pintura como Monet, su creador, nosotros, sus espectadores y todos aquellos que algún día se detuvieron a mirarla; también lo son las otras pinturas contemporáneas y las que derivaron del Impresionismo, así como los escritos a los que dieron lugar, los sucesos cotidianos que acompañaron su génesis, las cuestiones políticas, económicas y sociales que se suscitaron en el momento de su creación y probablemente muchas cosas más...

Todos esos textos son, al decir de Lotman, “personas” con lo que se crea entre el emisor, el receptor y el texto una relación nueva que no es de consumo o de simple descodificación sino más bien de relación, de “trato” como dice Lotman, de proceso de desciframiento sumamente complejo. El texto cumple una nueva función en tanto tiene capacidad de “reconstruir capas enteras de cultura, de restaurar el recuerdo” (1996: 89); el texto tiende entonces a hacerse símbolo que puede llegar a independizarse de su contexto cultural actuando como texto aislado en sincronía pero también en diacronía.

Es en este sentido que usaremos el texto de Monet: como símbolo y en sus relaciones diacrónicas y sincrónicas.

En suma “en la comprensión actual del texto, éste deja de ser un portador pasivo de sentido para actuar como un fenómeno dinámico, internamente contradictorio” (1996: 24) dentro de un sistema de relaciones, la semiosfera, fuera del cual el texto no significa nada ya que la característica de la semiosfera es que su presencia misma es lo que explica y hace posible el proceso de significación: “La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (24). Con esto Lotman señala que no es la sumatoria de textos aquello que construye una semiosfera sino más bien que la existencia de la misma es la que funda el carácter significativo de los textos. Veremos luego las significaciones que cobra *La Gare Saint Lazare* a la luz de este concepto.

La irregularidad semiótica supone que dentro de la semiosfera el espacio tiene una organización particular: en el centro se ubican los textos nucleares, de estructuras estables, y hacia la periferia se encuentran textos semióticamente más amorfos: los

procesos semióticos son siempre más activos en la periferia que en el centro. No se puede hablar de jerarquía puesto que los textos se hallan relacionados entre sí pero a un mismo nivel, en cualquier momento un texto ubicado en la periferia puede devenir un texto central y viceversa, esto está supeditado al interés de los observadores también inmersos en la semiosfera y a la mirada que cada uno de ellos echa sobre los textos.

## **2. La Semiosfera de la Modernidad**

Si seguimos a Lotman en su definición de la periferia como el lugar donde se ubican los textos más abiertos a la tarea interpretativa, allí es donde debemos colocar a *La Gare Saint Lazare* puesto que numerosas son las lecturas que permite en función de cada receptor-espectador y de las intenciones de lectura que tenga cada uno. Una vez establecido este lugar dentro de la semiosfera de la Modernidad, se pueden determinar las redes de relaciones que parten del texto en cuestión y que van entretejiendo una trama de significaciones de gran complejidad puesto que las cadenas de vínculos se crean desde y hacia cada uno de los textos considerados. Dicho de otra manera y retomando los términos de Eco cuando habla de la semiosis ilimitada: “La cultura continuamente traduce unos signos en otros y nos propone una cadena ininterrumpida de unidades culturales que componen otras unidades culturales” (2000:118). Las influencias mutuas modifican las interpretaciones posibles de cada texto puesto que, como dice Lotman “el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico”(1996:90).

La dificultad con que nos encontramos en este punto tiene que ver con la enorme variedad de textos que podemos poner a interactuar entre sí; para paliar en cierta medida el movimiento entrópico que nos aleja de nuestra *intentio lectoris* debemos crear, dentro de la semiosfera, ciertos conjuntos de textos o subsistemas que organicen y a la vez pongan un límite a la tarea interpretativa.

En primer lugar constatamos que las relaciones textuales que se imponen con más fuerza son aquellas que utilizan el mismo código: las demás versiones de *La gare Saint Lazare* (la del Musée d’Orsay, la de Chicago, la de Londres); otras pinturas de Monet o pinturas de los coetáneos de Monet: Pizarro, Sisley, Degas, por ejemplo.

En este punto es preciso detenerse para analizar cuál fue el aporte principal de los impresionistas al desarrollo de la historia del arte. Simón Marchan Fiz, en su obra *Contaminaciones Figurativas*, refiriéndose a la representación de la arquitectura en la pintura, afirma que “el recurso a su imagen es un pretexto, un motivo pictórico más para resaltar valores plásticos cada vez más autónomos”; señala luego que estas imágenes “se ven envueltas en las tensiones que desata el estallido moderno de los referenciales” (1986:16 ). Esta observación es extensible a toda la pintura impresionista que se caracteriza justamente por ese “estallido de los referenciales” que consiste en “a) la desintegración de la figura y la forma, b) la invasión de los valores autónomos del color respecto a los tonos locales y c) el complejo proceso de desconstrucción del espacio tridimensional”. Estos tres rasgos aparecen en mayor o menor medida en todas las pinturas impresionistas y constituyen el germen de la ruptura definitiva con la tradición académica que los post-impresionistas llevan a cabo en las postrimerías del siglo XIX.

Si retomamos el texto de Monet que nos ocupa y a la luz de la pertinente observación de Marchan Fiz veremos que se podrían conformar tres sub-sistemas de textos agrupados en torno a la política, la sociedad y la ciencia.

### **2.1. Subsistema de lo político**

La clave para establecer el primer eslabón de la semiosis surge de la pregunta acerca de las causas que llevaron a Monet y a todos los impresionistas a realizar ese “estallido de referenciales”. Ya en la Escuela de Barbizon e inclusive en Delacroix y antes aún en Velázquez y Goya encontramos precursores de este movimiento; Pero las influencias mas cercanas provienen de la pintura de Constable y sobre todo de Turner. Monet conoció personalmente la obra de estos artistas ya que tuvo que exiliarse en Inglaterra para evitar ser llamado a filas a causa de la guerra Franco-Prusiana en 1870. Vemos cómo, indirectamente, los hechos políticos también repercuten sobre el arte. No termina aquí la relación con lo político ya que todos los salones de pintura que siguieron al famoso *Salon des refusés* de 1874 fueron una suerte de respuesta a los Salones oficiales, en los que triunfaban “les peintres pompiers” como Bouguereau o Cabanel. Los impresionistas se esforzaban en vano por ser aceptados en el circuito oficial de las

políticas culturales de la Tercera República cuya ideología esencialmente burguesa se veía mejor reflejada en los “peintres pompiers”.

Este subsistema se construye pues con textos de tipo histórico-políticos que desde su polifonía aportan datos para reinterpretar el texto original de Monet.

## **2.2. Subsistema de lo social**

El interés de Monet por los fenómenos de la industrialización no parece haber sido demasiado intenso ya que aparte de la serie de la Gare Saint Lazare y de alguna que otra referencia a este tema, no hay en el conjunto de su obra otras alusiones al mismo. Sea como fuere la presencia de la ciudad es un tema recurrente no sólo en Monet sino en la totalidad de las obras impresionistas.

De la referencia a la ciudad con sus connotaciones de velocidad, de cambio, de multitudes que se desplazan, de vehículos, en suma de dinamismo, irradian varias redes de significaciones: En primer lugar la inevitable alusión a los trabajos de urbanización que realizó Haussman entre 1853 y 1869 cuando fue nombrado Préfet de Paris por Napoleón III. El segundo Imperio había permitido el desarrollo espectacular de las fuerzas productivas de la burguesía cuyos logros son destacados por el mismo Marx :

El sometimiento de las fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación de la química a la industria y la agricultura, la navegación a vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, la adaptación para el cultivo de continentes enteros, la apertura de ríos a la navegación, poblaciones enteras surgidas por encanto, como si salieran de la tierra. ¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social? (Marx citado por Marshall Bermann , 1997: 87)

La sociedad burguesa de la Troisième République se funda en una estructura de profundas contradicciones y antagonismos: “todo lo que la burguesía construye, es construido para ser destruido, todo lo sólido [...] está hecho para ser destruido mañana [...] para poder ser reciclado o reemplazado a la semana siguiente, para que todo el proceso recomience una y otra vez en formas cada vez más rentables” (Bermann (1997: 95).

La posición de los artistas en esta sociedad dicotómica es ilustrativa y está claramente ilustrada por las figuras aparentemente antitéticas del “dandy” y del “bohémio”. A pesar de los rechazos que tuvieron que sufrir por parte de los circuitos oficiales del arte,

los impresionistas no estaban en ningún modo excluidos de la burguesía, eran rechazados pero no excluidos y con el pasar de los años fueron cada vez más aceptados y admirados.

### **2.3. Esfera de la ciencia**

Veamos por fin cómo caracterizar este último subsistema que abarca la esfera de lo científico o, en todo caso el ámbito de las ideas.

El estallido de los referenciales a los que alude Marchan Fiz podría explicarse por la ruptura que se produce en la forma naturalista de ver, de considerar la naturaleza como un objeto que se puede reproducir en base a ciertas leyes y convenciones (perspectiva, efectos de luz y sombra, ilusión espacial...) a considerarla como un pretexto para una vivencia sensorial, una experiencia óptica, es decir un “mecanismo psíquico independiente” (Hauser, 1968:205).

Si consideramos la obra de los impresionistas como la manifestación de la crisis que se produce en la manera naturalista de ver, no cabe duda de que manifiesta también el conflicto que se produce en el pensamiento positivista ilustrado por Auguste Comte. Según dice Hauser “Francia sufre hacia 1870 una de sus más graves crisis espirituales y morales” y ésta se debe al lento deterioro de las certezas y las ilusiones científicas frente a una mirada cada vez más lúcida y más escéptica en cuanto a las bondades del progreso y la humanidad. La literatura muestra bien esa nueva lucidez: Rimbaud, Verlaine y Baudelaire. Se puede decir que el esteticismo alcanza con los impresionistas su máxima expresión en “la actitud pasiva, la fugacidad, la ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonístico” (Hauser, 1968:217).

En la semiosis que parte del texto de Monet, una relación muy fuerte se establece con la filosofía de Bergson y con la obra de Proust, sobre todo en lo que hace la interpretación del tiempo. El tiempo no es visto como la “irrepetibilidad del momento” sino como “la forma en la que nosotros tomamos posesión y nos volvemos conscientes de nuestra vida espiritual, de nuestra naturaleza viva”; “Somos no sólo la suma de los distintos momentos de nuestra vida, sino el resultado del aspecto que esos momentos adquieren a través de cada nuevo momento” (Hauser, 1968:268). Las teorías de Bergson relativas a los mecanismos de la conciencia, al sentido de la “durée” y del



“élan vital” como impulso creador, o las experiencias de Proust en su recuperación del pasado, se ven reflejadas en la visión subjetiva que los impresionistas tienen de la naturaleza, en lo efímero de las percepciones visuales y en lo inestable de las sensaciones lumínicas que reflejan en sus obras como por ejemplo la serie de las catedrales de Rouen de Monet. (ver)

Lo paradójico de este movimiento que parece moverse en un subjetivismo tan exacerbado que podría llevarlo a una pura espiritualidad es que en realidad los artistas creían adoptar frente a sus modelos una actitud totalmente objetiva, incluso científica. Resulta sorprendente constatar que en la base del estallido de los referenciales están las investigaciones de Eugène Chevreul sobre la teoría del color, la estructura de la luz, la influencia recíproca de los colores, los colores complementarios y otros descubrimientos ópticos que tomaron forma en las pinceladas de los artistas con un resultado poético más que científico (salvo tal vez las investigaciones de Seurat (ver) que parecen calculadas y controladas según las leyes de Chevreul aunque no carezcan de magia).

Podríamos continuar profundizando las líneas de relaciones de la semiosis pero ya queda demostrado cómo en este subsistema el texto artístico nos permite reconstruir las ideas que desde la filosofía y la ciencia se vinculan a él.

### **3. Conclusión**

Los textos dentro de una semiosfera, como dice Lotman, “tienden a la simbolización y se convierten en símbolos integrales que adquieren una gran autonomía de su contexto cultural y funcionan no sólo en el corte sincrónico de la cultura, sino también en las verticales diacrónicas de ésta.” (1996:89) En el caso de Monet nos hemos ocupado únicamente de lo sincrónico pero podríamos haber establecido las redes semióticas que nos hubieran permitido “restaurar la memoria” de tiempos anteriores o posteriores.

En esta construcción de la cultura unos de los aspectos más interesantes que aporta la teoría de Lotman es la idea de que el texto debe estar sumergido en una semiosfera para generar sentido y en esta semiosfera “la memoria del hombre que entra en contacto con el texto, puede ser considerada como un texto complejo; contacto que

conduce a cambios creadores en la cadena informacional” (1996:90). Con esto Lotman nos está diciendo que el sentido de *La Gare Saint Lazare* no existe sin otros textos que lo acompañen desde el mismo código o desde códigos distintos y sin la presencia de los dos actores indispensables del acto semiótico: el artista y el espectador como textos complejos que no son simplemente los que ponen y reciben sentido sino que del encuentro de los tres polos (emisor, receptor y objeto) se producen las cadenas significantes que construyen la cultura.

### **Bibliografía**

BERMANN; M. (1997) *Todo lo sólido se desvanece en el aire.*. Bs.As. Siglo Veintiuno Editores. 1ª Ed. en castellano: 1988. Siglo Veintiuno, Madrid.

ECO, U. (2000) *Tratado de Semiótica General.* Primera edición: 1976. Editorial Lumen. Barcelona.

FRANCASTEL, P. (1998) *Sociología del arte.* Primera edición: 1970. Paris, Editions Denoël. Cuarta edición: Madrid, Editorial Alianza, Buenos Aires, Emecé editores. Traducción: Susana Soba Rojo.

HAUSER, A. (1968) *Historia social de la Literatura y el Arte.* Ediciones Guadarrama, Madrid. Edición original: Traducción: A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. 1ª Ed. 1951.

LOTMAN IURI(1996) *La Semiosfera I Semiótica de la Cultura y del texto.* Selección y traducción del ruso por D. Navarro, Universitat de Valencia. Frónesis-Cátedra.

LOTMAN IURI (1998) *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio.* Selección y traducción del ruso por D. Navarro, Universitat de Valencia. Frónesis-Cátedra.

LOTMAN IURI (2000) *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura.* Selección y traducción del ruso por D. Navarro, Universitat de Valencia. Frónesis-Cátedra

MARCHAN FIZ, S. (1986) *Contaminaciones Figurativas.* Alianza Editorial. Madrid.