

ESPACIO MÚLTIPLE COMO LENGUAJE A PARTIR DEL CONCEPTO SEMIÓTICO DE UMBERTO ECCO

POR: MANUEL FELGUÉREZ

El problema que tenemos aquí en la Academia es que la mayoría somos pintores, escultores, en fin, somos artistas, y tenemos por obligación hacer un discurso de ingreso a la Academia; es decir, lo que normalmente en una conferencia siempre es una cosa fácil pero, tratar de definir la ideología que representa la obra de uno mismo siempre resulta un poquito problemático. Supongo que todos los que están aquí en alguna ocasión han visto el tipo de obra que hago; sin embargo, por si alguna persona no la ha visto, voy a pasar unas quince transparencias simplemente para dar una visión de lo que fue mi exposición de *El espacio múltiple*, puesto que la tesis o trabajo que presento en esta ocasión, sería un análisis desde el punto de vista ideológico de la significación que tiene este tipo de obra. Entonces vamos a empezar sin ningún comentario, simplemente pasando esta serie de obras, y después empezamos con la lectura pues esta pequeña introducción, como les decía, nada más es para que los que no hayan tenido oportunidad puedan un poquito saber de lo que estamos hablando.

Mi trabajo se llama *El espacio múltiple como lenguaje a partir del concepto semiótico de Umberto Eco*.

Toda obra de arte tiene como fin la transmisión de un mensaje y, por lo tanto, debe estar constituida bajo un sistema de probabilidades que llamamos código. El código no es sino un elemento de orden que hace posible la transmisión de un mensaje.

La obra *El espacio múltiple* no contiene un código, sino que ha sido estructurada como un código; elemento auto-ordenador de su espacio multidimensional a través del análisis de una basta obra informal del autor, se eligieron solamente unas cuantas formas geométricas simples y solamente algunas maneras de combinarlas. Así, en el desorden, en tópicos iniciales se insertó un sistema de probabilidades para reducir la información.

El espacio múltiple es una señal visual en que, para ser posible la transmisión de su mensaje, se hizo necesario seleccionar algunos elementos o signos determinados, entre muchos igualmente posibles. Como todo acto de comunicación su estructura está fundada en un código. *El espacio múltiple* es esencialmente un sistema de reglas sintácticas, un modelo construido en virtud de una serie de operaciones simplificadoras para crear una estructura que unifique en una misma obra, elementos tan diferentes entre sí como son la forma, el color, textura, dimensiones y proporciones. Si en la selección de unidades combinables se procedió de una manera puramente sintáctica, esta operación no tuvo otro objeto que facilitar la función semiótica de la obra.

Aceptemos que este conjunto de obras y colores organizados sintácticamente dentro del espacio, transmite significados que existen dentro de nuestra civilización, que es una visión del mundo dentro de nuestra cultura; el significado de un término no puede ser otra cosa que una unidad cultural. La caracterización de un signo sólo es posible entenderla por el significado en un contexto cultural, si le atribuyen en cuanto a significante. Un código comunicativo es un lenguaje, y todo lenguaje manifiesta, por medio de un pequeño número de reglas, la existencia de un gran número de fenómenos, ya que gracias a su combinatoria se hace posible la comunicación entre los hombres.

La lengua, código verbal, ha sido definido como un código que posee una doble articulación; los monemas o elementos de primera articulación, y los fonemas de que están constituidos, que se consideran como elementos de segunda articulación. Pero existen otros lenguajes, como el visual o el icónico, en el que podemos encontrar una o más articulaciones, y en el que incluso sus niveles de comunicación pueden ser permutables.

La arquitectura se puede definir como el arte en la articulación de los espacios, y su codificación está de acuerdo con aquella que (*no se entiende*) ya su geometría. Por poseer una misma esencia geométrica *el espacio múltiple* es comparable a la arquitectura en cuanto al comportamiento general de sus articulaciones. Esta obra pretende ser un arte de articular los elementos geométricos simples, sobre un plano tridimensional, el que a su vez produce otra articulación de estos elementos en el espacio tridimensional. Así como en la arquitectura, sus elementos de primera articulación son los "choremas", (hechor-espacio); los elementos de segunda articulación son los "estochea", elementos de la geometría clásica.

En la pintura y escultura que analizamos, los "choremas" son elementos significantes que basan su significación en un factor de equilibrio que está determinado por el lugar que ocupa cada uno de los elementos simples que lo constituyen en el espacio, mientras que la segunda articulación, o "estochea", no son otra cosa que formas simples de la geometría clásica, (círculo, cuadrado, triángulo). La relación establecida entre la geometría plana y del espacio, objetivo básico en la definición del espacio múltiple, nos ofrece una tercera articulación entre sus elementos,

Por último, la posibilidad de incorporar movimiento a la obra, o sea el factor tiempo, nos plantea nuevos problemas de codificación con el reconocimiento de geometrías "neo-euclidianas"

Por lo que hemos visto, se trata de un código complejo, de una lengua distinta, que incluso puede identificarse con un código "gestáltico" que pretende regir la percepción de las formas elementales.

El espacio múltiple, aunque fundado en un código geométrico, no sólo es eso, pues su sintaxis combinatoria es típica en este caso, de una articulación que corresponde a una ciencia de la construcción. Es una lógica que sirve de base para insertar en ella múltiples elementos significantes, dialécticos, y acrónicos, para establecer un diálogo entre el autor y el grupo cultural a quien se dirige. Se han mantenido connotaciones estructurales en la denotación de espacios a nivel de otros códigos en los que existen condiciones extraestructurales, útiles para la significación.

Toda forma denota su función basándose en el sistema de expectativas y hábitos ya adquiridos; por lo tanto, toda forma con función estética es producida y comunicada gracias a que el autor y el destinatario del mensaje, poseen hábitos adquiridos comunes, en este caso una cultura y una educación visual congruentes.

El mensaje puede cumplir una o varias funciones a la vez, ilustrativa, referencial, emotiva, imperativa, o simplemente estética; reviste esta última función cuando el mensaje se presenta como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario en primer lugar, sobre su propia forma, denotando formas tan reales como reales son los fenómenos culturales; el objetivo principal de la poética es contestar la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que hace que un mensaje visual se convierta en obra de arte? Al contestar esta pregunta la poética, nos dice que el mensaje estético debe, primordial-

mente, ser un mensaje altamente informativo y estar a su vez estructurado de una manera ambigua, es decir, que a pesar de ser un mensaje nuevo, inventado, debe contener en sí la cantidad de elementos ya conocidos necesarios para hacerlo verosímil.

Si para cumplir su papel de arte, un objeto debe contener novedad, ser diferente a lo ya hecho, o sea, tiene que ser informativo; debe, sin embargo, estar apoyado en bandas de redundancia suficientes para mantener en suspenso al espectador, para provocar que éste sienta el deseo de examinar la manera como está construido el objeto-arte. El *espacio múltiple* es una manera de hacer arte plenamente apoyado en bandas de redundancia. Heredero directo del constructivismo, que nació en la Rusia prerrevolucionaria ha llegado hasta nuestros días a través de la obra personal de algunos iniciadores por movimientos estéticos como de estilo Laohouse (?) y en muy variadas manifestaciones del diseño contemporáneo. Esta obra intenta, así mismo, ser un mensaje altamente informativo, y es esto lo que tratamos de mostrar a través del presente trabajo.

El espacio múltiple se inicia como una forma-idea, como un diseño que trata solamente de organizar formas simples sobre una superficie plana, sobre un mismo nivel que, para llegar a ser un objeto-arte, tendrán que agregársele sucesivamente otros niveles lógicos: color, textura, escala, dimensión, y los materiales necesarios para su objetivación. Las funciones estéticas deberán cumplirse no sólo en cada nivel superpuesto, sino también en las articulaciones entre éstos. El resultado será una especie de red, una verdadera estructura que deberá regir en todos los niveles de organización; de la suma de códigos a diferentes niveles, articulados lógicamente y emotivamente, deberán surgir las condiciones necesarias que darán lugar a que se desencadene un juego de articulaciones sucesivas, es decir, a producir un mensaje ambiguo.

Cuando el espectador recibe un mensaje estético, por lo tanto altamente informativo y ambiguo, se ve obligado a participar de la obra buscando en ella su contenido total, que inicialmente no pudo percibir por la dificultad que presenta la aparición simultánea de varios significantes presentes a la vez en un mismo contexto. Si en *El espacio múltiple*, como hemos postulado, tenemos una estructura lógica compuesta por varios niveles superpuestos, las posibilidades combinatorias que se nos presentan son en la práctica infinitas. En el proceso de bloquear parte de las combinaciones posibles, y aceptar otras como válidas, el autor se verá obligado en cada ocasión a hacer pleno uso de sus facultades sensitivas, puesto que ha permanecido libre en la toma de sus decisiones. Los resultados, producto de este suceso, tendrán, sin embargo, la garantía de nacer estructurados, y no serán otra cosa que un objeto con características lógico-sensitivas obra de su autor, el que a su vez ha sido determinado por una sociedad y una cultura.

El idealista concepto del arte como creación ha desaparecido para dar lugar a la concepción realista del arte como producción. El artista, sólo metodizando la transformación de su obra, puede operar en la realidad para descubrir nuevos aspectos de ella; para lograrlo, tuvo simplemente que seleccionar información del infinito que constituye la realidad; para mostrar nuevos aspectos de ella tanto el arte como la ciencia han tenido que transformar la realidad para conocerla. Cuando el receptor acepta un mensaje altamente informativo como el que proponemos, automáticamente adquiere una nueva visión del mundo, y hace pasar su conocimiento anterior al campo de la retórica. La retórica no es sino un depósito de soluciones estilísticas ya adquiridas, ya experimentadas.

Es común en nuestros días la existencia de pseudoartistas que cultivan sintagmas, con un valor estilístico adquirido, y por ello connotan a los ojos del destinatario artisticidad en bloque. Sus propios temas están dibujados o pintados a la manera de Rembrandt o Goya, y en vez de proponer formas nuevas halagan y engañan a un público conservador proponiéndole formas ya experimentadas y cargadas de prestigio, generando de esta manera su propio prestigio. El arte al nacer, por su condición de tener que mostrar algo nuevo, es un acto de comunicación entre el autor y los receptores, sólo si estos pueden comprenderlo porque posean códigos interpretativos básicamente iguales. Es por esta razón que son los propios artistas quienes primero reconocen los valores del arte en la obra de otro artista.

Un automóvil perfectamente diseñado no puede ser manejado por una persona que desconoce el código de su funcionamiento: un objeto-arte que nace cumpliendo su función de ser un mensaje altamente informativo no puede ser entendido por el pueblo, pues este sólo puede comprender lo que ya conoce. Una pintura que contiene predominantemente elementos ya conocidos, retóricos, es una simple artesanía; a pesar de que se presente ante el público con la etiqueta de arte ha renunciado de antemano a serlo.

En una obra de arte existen funciones primarias, las que denotan su contenido estético y funciones secundarias simplemente connotadas. Cuando en una obra están alterados el orden de estas funciones, o sea que se ha puesto como función primaria la connotación, sea esta psicológica, política, folclórica, y como secundaria su función estética, la obra resultante tendrá valores ilustrativos: puede incluso conservar plenamente su capacidad de mensaje pero no será arte.

Para aclarar el valor de comunicación de una obra, es necesario definir sus códigos connotativos, siempre basándose en alguna convención cultural, patrimonio de un grupo determinado por un ámbito ideológico congruente a ellos. Un objeto que inicialmente no tenía denotación estética es posible, gracias a su descontexturación como signo del pasado y su inserción en un nuevo contexto, que llene los nuevos significados, por ejemplo el caso de Reimei, en que un objeto de un soez elegido como objeto de contemplación, que no es lo mismo que pretender que un objeto realizado, ahora repitiendo los códigos formales de alguna obra del pasado, pueda conservar su función estética en otro contexto histórico.

Cuando el arte es aceptado solamente como un sistema de reglas nace la academia y desaparece el arte. Si un Estado por decreto pretende hacer arte para el pueblo, como fue el caso del realismo socialista, el resultado ni le importa al pueblo ni es arte. La imposición de un arte oficial controlado a través de contratos también acaba con el arte y el mensaje estético consiste precisamente en proponer a los destinatarios algo que estos no esperaban: el verdadero arte debe ser una manera de transformar el curso de la historia y no simplemente de ilustrarla.

Para que un mensaje visual opere como un acto de comunicación de masas, es necesario que recurra a formas a las que los receptores estén acostumbrados, establecer una gramática del hacer muy limitada, recurrir a un simple sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien las ve lo que este ya esperaba, o sea, una vez más estamos en el caso de la negación del arte. No hay más que tres maneras de resolver la problemática creada por la relación entre información y retórica; primero, la actitud conservadora que consiste en hacer una obra en total aceptación del grupo social a quien está dirigido, aceptando sus normas culturales sin intentar alterarlas, por lo que el producto quedará reducido a una artesanía. Caer en un ultravanguardismo consistente en proponer formas tan nuevas que hagan incomprensivo e incommunicativo su mensaje, y como la función del arte es la comunicación estética, al no existir ésta tampoco existe el arte. La única posibilidad válida será establecer un código posible en el que la información sea comprensible por estar apoyada en bandas de redundancia. El arte nace del arte pero jamás lo repite.

Un nuevo código estético debe permitir formular mensajes que correspondan siempre a grandes necesidades sociales. El arte es un sistema de signos que debe provocar emociones, estímulos, que como ya hemos visto sólo pueden ser codificados en la medida en que están apoyados en bandas de redundancia que constituyen determinadas convenciones históricas y sociales, o sea en una ideología. Una ideología sólo es válida en la medida que se realiza a través de un mensaje que transforme su propio sistema expectativa-retóricas, y que por lo tanto conduzca también a una recapitulación de sus expectativas ideológicas. El objeto arte debe contener una calidad autorreflexiva que lo impulse ante todo a considerar sus códigos, creándose así un ritmo poético. La obra, al violar su aspecto retórico recobra su originalidad poética.

Todo arte que pretenda ser vanguardia deberá utilizar sus códigos de una manera altamente informativa, para obligar a replantear la crisis del código y con esto, poner en crisis la ideología de su etapa anterior, creando un movimiento continuo por el cual la in-

formación modifica códigos e ideologías, traduciéndose en nuevos códigos y nuevas ideologías.

Sólo a través de un profundo análisis del diseño de la obra que realizamos, obtendremos la calidad conceptual necesaria para comprender los códigos que utilizamos, y de esta comprensión nacerá la posibilidad de transformarlos para producir obras que obliguen a tener una nueva visión del mundo, sin olvidar jamás que en el momento mismo de producir la innovación, esta se ha convertido ya en una parte de la retórica. Los códigos se comportan como modelos estructurales que han sido previamente postulados con una hipótesis teórica, ante infundados inconstantes que han sido deducidas por medio de la observación y análisis de los usos comunicativos.

Para trasladar los conceptos generales que hemos expuesto a la obra individual, tenemos que hacer las siguientes reflexiones: si consideramos que logra el autor contener los elementos o constantes diferenciales que determinen un estilo personal, y si su obra contiene también los ingredientes históricos-retóricos necesarios para hacer posible la transmisión de su mensaje, así como la información necesaria, para hacer de su obra una obra de arte. Entonces podemos considerar que ha llegado el momento de objetivizar sus códigos a través del análisis. Este análisis obligará a introducir variantes que transformen uno o varios niveles lógicos que integran su obra, luciendo una vez más elementos de información sin perder su propio estilo, conservando algunos sus propios elementos retóricos, o sea, aquellas características constantes que diferencian su obra del resto de la producción de sus contemporáneas.

Debemos también tomar en cuenta la manera como el arte es producido en nuestra sociedad, así como el tiempo de producción de un objeto-arte. El proceso según el cual un artista nos presenta la reconstrucción de sus códigos, no es posible que sea mostrado obra por obra, sino por un conjunto de ellas, o sea, una exposición. Cuando creemos y aceptamos que un autor es verdaderamente artista, un productor de objetos-arte, siempre esperamos que su próxima exposición nos sorprenda, que sin dejar de ser el mismo sin embargo sea otro. Si el arte, al comunicar su mensaje hace cambiar la ideología del receptor, cuánto más la del autor; si a través del trabajo de un artista ha cambiado su ideología no tiene derecho a repetirse. Un artista que se repite es que ha renunciado a hacer arte; sin embargo, sabemos que es el camino difícil.

De meta renuncia a hacer arte nace precisamente el éxito, pues al repetirse, al proporcionar siempre sus propios elementos retóricos, al derrotar solamente elementos de artisticidad ya aceptados el autor de una obra tiene el creciente número de admiradores que le garantizan su éxito en el mercado.

La burguesía es por definición conservadora en su consumo, y por lo tanto no acepta la innovación artística como no acepta los cambios sociales; pero al mismo tiempo, es esta misma burguesía la que proporciona la élite que ha hecho posible tanto el arte como la revolución. En las artes visuales los estímulos son a la vez ideologías que comparten el visor y receptor del mensaje. En la dialéctica arte-sociedad si la forma promueve nuevas ideologías, y éstas a su vez provocan nuevas formas, históricamente la máxima posibilidad de hacer arte debería coincidir con aquellos momentos de máxima transformación social; así aconteció en la revolución rusa cuando nació el constructivismo, nuevo arte para una nueva sociedad. La revolución, sin embargo, sufrió la implantación dogmática de un nuevo régimen burocratizado, que impidió brutalmente al constructivismo desarrollarse dentro de la sociedad para la cual había sido realizado. De esta manera al desconfiar de las revoluciones políticas, en cuanto a sus resultados estéticos, tendremos que refugiarnos en otro enfoque, pues en realidad el factor primordial de la revolución, no de un país sino en nuestra época, ha sido el implantado por la ciencia.

Todo arte que pretenda serlo no puede por ningún motivo ignorar este ingrediente básico en la cultura. Nuestro optimismo se apoya en las constataciones realizadas en el arte y la ciencia, dominio de nuestra cultura donde la revolución ha sido más radical, Nunguó en 1920.

El espacio múltiple pretende ser un arte objetual en armonía con nuestro tiempo, un arte ciencia en cuanto a que sus métodos de análisis y producción siguen los mismos caminos de la ciencia, y por lo tanto tienen pleno derecho a utilizar la tecnología actual para el logro de sus fines. Empezamos por construir un modelo. El modelo es un instrumento del pensamiento útil inevitable, en cuanto que nos permite pensar en cosas que no nos son familiares, en términos que nos son familiares.

Para lograr un código de comportamiento susceptible de ser analizado, seguimos el siguiente método:

- a) seleccionar una serie de obras producidas por el autor en su época informalista, obras que fueron realizadas con intención subjetiva;
- b) considerar que en cada una de ellas existía un fondo y una forma;
- c) separar la forma y el fondo;
- d) tornar la forma y reducir los elementos irregulares que la integraban en elementos geométricos simples y planos, eliminando cualquier posibilidad de perspectiva, puesto que en la obra original esta había sido negada;
- e) eliminar algunos de los elementos simples que la componían y aceptar otros: se rechazaron los poliedros y los óvalos, se aceptaron los círculos, rectángulos y triángulos, fueron aceptadas también las formas resultantes de la combinación de estos últimos;
- f) analizar el perímetro de un fondo común. Símbolo del espacio total;
- g) reducir la forma deformándola y reformándola para que quedara comprendida en un cuadrado menor que el fondo;
- h) dividir octagonalmente el cuadro sólo en una serie limitada de proporciones;
- i) forzar el perímetro de los elementos simples que integran la forma para que coincida con las líneas que dividen el fondo;
- j) considerar que cada círculo está comprendido dentro de un cuadro. Si el cuadro tuvo necesidad de transformarse en rectángulo, el círculo fue transformado en rectángulo con extremos de medio círculo, nunca en óvalo;
- k) cualquier nueva división de un elemento formal que tenga que realizarse por motivos de construcción, debe sujetarse a una división y progresión aritmética en su espacio, según la siguiente regla; 10 igual 1, más 2, más 3, más 4 ($10 = 1 + 2 + 3$).

Una vez logrado este modelo, constituido por suficiente número de diseños altamente diferenciados y sujetos a las reglas sintácticas anteriores, perceptibles a simple vista, se procedió a un análisis cibernético del conjunto para encontrar aquellas características no visibles, pero no por ello menos reales que en su conjunto son válidas a la percepción, para determinar el estilo o psicología personal del autor ante la obra. Se analizó la distribución de elementos formales, así como su frecuencia real relativa; la distribución de superficies y la frecuencia que ocupan en un mismo lugar dentro del espacio total de la obra, así como un factor de equilibrio, resultado de la hipótesis según la cual una estructura visual se comporta igual que una estructura física.

La computadora fue usada simplemente como un instrumento, gracias a la cual se obtuvieron múltiples diseños, producto no de la máquina sino del autor, pues en el programa de alimentación estuvieron incluidos todos los elementos de subjetivación necesarios para hacer que los infinitos nuevos diseños posibles, obtenidos a través de este proceso, estén incluidos plenamente en la sensibilidad y la psicología del autor ante la forma. Por otra parte, en los diseños obtenidos a través del empleo de la computadora, resultan iguales que aquellos con que fue alimentada: diseños lineales, sin pretensión de ser un producto de arte acabado, sino simplemente estructuras básicas, sostén de nuevos niveles que en su conjunto determinan la posibilidad artística de un objeto, del que a su vez se extraen los datos necesarios proporcionando un nuevo modelo útil para retroalimentar el sistema y provocar nuevos diseños, cada vez más diferenciados y depurados.

Como hemos visto, para llegar al modelo fue necesario haber propuesto una estructura y, como en la ciencia, analizarlo de acuerdo a un método estructural para reconocer las relaciones existentes entre las partes que lo constituyen. No olvidemos que la estructura no nace del objeto analizado, sino que es impuesta a éste por quien lo investiga, habiendo presupuesto que esta estructura visual básica contiene en sí los elementos ne-

cesarios para convertirse al final del proceso, en una obra de arte. En el fondo las posibilidades están siempre en favor de los que al buscar las relaciones entre los fenómenos, están plenamente convencidos de que éstos existen.

El espacio múltiple se puede considerar como una estructura, como un sistema de símbolos en que, si se ha preservado en los datos obtenidos por la experiencia del autor, es éste mismo quien ha conservado el poder de manipulación de la estructura para evolucionarla y revolucionarla al introducir en ella variantes que pueden modificar no sólo la producción futura, sino al mismo tiempo todos los modelos producidos en etapas anteriores. Se trata de un sistema autoproductivo que garantiza la participación constante del autor, pues éste mantiene siempre su intervención en el proceso, dirigiendo y transformando resultados, de acuerdo a su sensibilidad en relación dialéctica con el momento en que se realiza una operación. Esta subjetivación singular es pluralizada por el método y por lo tanto, altera todo el sistema.

La forma ha sido considerada como algo preexistente, y a la vez constituye una formología general. No se trata de la producción de un objeto, sino de una serie de posibilidades de ser de múltiples objetos. Esta acción corresponde a un pensamiento polivalente, y por lo tanto se inscribe en la definición del pensamiento serial. Aquí, en el pensamiento serial, no hay escalas constituidas, es decir, estructuras generales que se inserten en un pensamiento particular; en cambio, es como el pensamiento de una computadora, que utilizando una metodología determinada, crea los objetos que precisa, así como la forma necesaria para organizados. (Pierre Bulé).

En *El espacio múltiple* hemos analizado las posibilidades entre estímulos y experiencias elegidas para definir una sintaxis, una estructura, que al comprobar su existencia debe por lo mismo ser puesta en duda, como medio para introducir nuevas posibilidades igualmente válidas, las que a su vez volverán a ponerse en duda. De la aceptación de la estructura como un sistema de transformación, nace el concepto de obra abierta. En el arte la teoría de la obra abierta no es otra cosa que una poética del pensamiento serial.

El pensamiento serial es una técnica más que una filosofía, y sin embargo expresa como ésta una visión del mundo útil para reconstruir nuevas realidades estructuradas. La serie no es la negación de la estructura, sino la estructura que se niega a sí misma, pues al reconocer que la realidad, es incognoscible, acepta transformarla como único medio de conocerla. *El espacio múltiple* no es otra cosa que un Constructivismo de la transformación permanente, un instrumento para madurar la realidad; por ser un modelo estructural es a la vez un instrumento de praxis. Los modelos estructurales son, en este sentido, instrumentos de iniciación mística para la contemplación de lo absoluto.

Gracias.

POR: MANUEL FELGUÉREZ

3 de Julio de 1975