

Inclusión y exclusión social desde la teoría del arte de Luhmann

Inclusion and social exclusion from Luhmann's art theory

Sandra Soria Cortés*

RESUMEN: El presente trabajo investiga la forma específica que presenta la comunicación del arte como sistema social para observar las posibilidades e implicaciones de la tesis luhmanniana sobre los criterios de inclusión y exclusión aplicada a este sistema. Se analiza el modo en que la inclusión y la exclusión del arte tiene que ver con la estructura general de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada, y en que la participación en este sistema (como público o como artista creador/ejecutante) depende de criterios del propio sistema –y no de la inclusión en otros sistemas funcionales como la economía, la educación o la política– relacionados con experiencias individuales sensitivas e imaginativas que rebasan las facultades de lectoescritura y, en el caso de la novela, aluden a hipótesis existenciales.

PALABRAS CLAVE: Teoría de sistemas sociales, Diferenciación sistémica, Arte, Inclusión, Exclusión

ABSTRACT: This article investigates the specific form adopted by the communication of art as a social system to observe possibilities and implications of the Luhmannian thesis on the inclusion and exclusion criteria applied to this system. It is analyzed how the inclusion or exclusion of art concerns to the broad structure of functionally differentiated modern society, and how communicative participation in this system (as an audience or as a creative/performing artist) depends on system criteria – and not on the communicative inclusion in other function systems such as the economy, education or politics– related to sensitive and imaginative individual experience that go beyond the faculties of reading and writing, and in the case of the novel allude to existential hypotheses.

KEYWORDS: Social systems theory, Systemic differentiation, Art, Inclusion, Exclusion

* Maestra en Sociología por la Universidad Iberoamericana, Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora del Centro de Estudios Sociológicos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. sandrasoriacortes@politicasycomunicacion.unam.mx

INTRODUCCIÓN: SISTEMA DEL ARTE Y COMUNICACIÓN DEL ARTE

En su libro ‘El arte de la sociedad’, Niklas Luhmann (2005), nos explica que, concebir al arte como sistema social implica delimitarlo como una modalidad de comunicación y como un sistema autorreferente, autopoietico y cerrado en sus operaciones ante un entorno (Luhmann, 2005). Sus operaciones comunicativas se suscitan en el lado interno de la forma del sistema señalado por su propio código que en este caso se observa en las operaciones mismas del sistema bajo la distinción se acopla/no se acopla¹. Esta distinción técnica del modelo de Luhmann señala los valores del código (positivo/negativo) y el punto de partida simbolizado y altamente estabilizado para los enlaces operativos que pueden ser reconocidos por el propio sistema, se trata de una distinción fija e invariable por la cual transitan las posibilidades de motivación exitosa hacia la comunicación artística ofrecida.

El desarrollo de programas, como formas que definen bajo qué condiciones hay que escoger un lado o el otro en la operación de observación, permiten la variación y la alta flexibilidad de comunicaciones de un sistema con código, en el caso del sistema del arte, las obras de arte mismas son los múltiples programas que “guían la selección correcta hacia uno y otro valor” (Luhmann, 2005:322), son ellas las que contienen las directrices de observación de comprensión de lo ahí ofertado como sentido comunicativo, por medio de una serie de posibles combinaciones de sus formas internas, las cuales muestran una serie de posibles “evaluaciones participantes” (Luhmann, 2005:324), es decir, fijadas en la forma pero no determinadas unívocamente, sino sujetas a la observación del observador constantemente.

Señala Luhmann (1999) que es característico de la comunicación dada en una obra de arte que, una vez elegido arbitrariamente un primer trazo, un primer movimiento, una primera escena o una primera frase, se abren una serie de posibilidades para el artista creador, aunque no cualquier posibilidad, ya que el repertorio de posibles selecciones siguientes se acota a lo posibilitado anterior, siendo el genio o la originalidad del artista lo que crea las subsecuentes selecciones que van conformando el propio entramado de sentido susceptible de ser visto en la misma obra de arte. Tal característica, siempre presente de fijación y flexibilidad combinatorias, es lo que hace más elevada la dificultad de elaboración orientada hacia la originalidad de la obra de arte. Así es como se entiende que las directrices de entendimiento y disfrute de la obra de arte, se encuentran inicialmente en ella misma, en las selecciones, indicaciones, combinaciones y referencias puestas en ella misma, y así es como se producen los retardos de la conciencia en las líneas, en las figuras, en los colores, en los movimientos, en las escenas o en las historias descritas narrativamente, pues estas se encuentran orientadas por una autoelaboración y autoorganización autocontenida, ajenas a los criterios prácticos de la vida cotidiana.

Son las propias obras de arte las cuales producen un tipo diferenciado de proceso de comunicación por medio de varios materiales usados interesadamente, sean los sonidos, las imágenes, las palabras, los objetos, y sobre todo mediante la oferta de sentido de su propia índole. El sistema del arte comunica únicamente a través de sus obras de arte, otra cosa serán las comunicaciones sobre el arte, las cuales estarán en su entorno.

La comunicación del arte genera su propio medio de comunicación, el cual se conforma de una invención específica históricamente elaborada que no aporta a la sociedad ni a las conciencias lo mismo que la ciencia ni la religión o la política, por ejemplo. Dicha invención constituye “el depósito virtual de todas las formas posibles (...) delimitadas mutuamente en su inmanente referencia” (Luhmann, 1999:14). Se trata del conjunto histórico y total de las invenciones

¹ En el texto de ‘El arte como mundo’ (1999) aparece traducido como “lo que encaja/o lo que no encaja”.

que abren la puerta para ‘el discurrir por lo que no es’, de las ficciones que transitan por las posibilidades excluidas pero repletas de significado de su propio tipo, reductoras de complejidad y ofrecedoras de observaciones y de simbolizaciones que dejan abierto el cómo se ha de vivenciar internamente, ya que abren la puerta de las posibilidades de experiencia individualizadas.

El universo in-enlistable de todas las formas singulares que son las obras de arte producidas en diversos géneros, disciplinas, épocas, estilos y estructuras, y que suscitan la imaginación o la percepción, son lo que constituye presuposicional y empíricamente al sistema social del arte entendido como el retículo recursivo de las obras de arte orientadas operativamente hacia ellas mismas, es decir, hacia el propio sistema del arte, y temáticamente –o en sus programas- hacia cualquier selección de la sociedad, del mundo interior o de la naturaleza, sin embargo, en estas referencias al mundo externo reformulan el significado de lo seleccionado (Luhmann, 1999).

EL ARTE COMO SISTEMA SOCIAL MODERNO

El fenómeno social del arte, tal como lo conocemos hoy en día, es una realidad comunicativa y estructurada propia de la sociedad moderna. Nunca antes ni en otro tipo de sociedad se ha presentado la realidad social llamada arte con las mismas características ni con las mismas consecuencias que trae consigo la existencia de un sistema social dedicado a la producción de obras de arte, así como tampoco con los mismos requisitos de acoplamiento estructural con su entorno, esto incluye tanto a las posibilidades de vivencia interna por parte de las personas que producen obras de arte o bien que las observan y sienten e imaginan internamente, “el arte utiliza la percepción y, con ello, recubre el logro propio de la conciencia: la externalización” (Luhmann, 2005: 235). El resto de los sistemas sociales de función, de organización y de interacción, mantienen con el arte diferentes relaciones de interpenetración o de acoplamiento estructural específicas, siendo el sistema de la economía uno que mantiene un acoplamiento a través del mercado del arte, pero, en este caso, aunque el artista busque tener un lugar ahí, se orienta hacia la originalidad más que hacia la ganancia, así nos dice este autor que, desde la perspectiva de la producción, la posibilidad de participar en este mercado depende de la reputación establecida, entonces el mercado jugará su papel activo desarrollando tales reputaciones. Este tipo de estímulos que producen efectos en la producción del arte no deberían sobreestimarse: precisamente la demanda de originalidad impide que el artista se oriente tan sólo por el mercado (Luhmann, 2005:397).

Aunque en las múltiples y variadas sociedades tradicionales se produjeron formas sociales ornamentales y simbólicas plasmadas en objetos materiales, en corporalidades, en situaciones colectivas o en sonoridades, por ejemplo, éstas constituyen comunicaciones diferentes respecto a las definiciones de las formas ornamentales, mediáticas y simbólicas del arte que se presenta en nuestra sociedad moderna como reducción de complejidad y como oferta de sentido, comunican cosas distintas, sobre todo realizan sus propias posibilidades de observación de la observación. El sistema moderno del arte observa al mundo o a sí mismo con posibilidades no vistas por otros ordenes societales, particularmente, como observador de segundo orden, este sistema permite la autoobservación del mundo dentro del mundo sin ser esta observación observada.

A nivel de comunicaciones reconocidas (usadas públicamente) y por ende entendidas, la sociedad moderna tiene que contar con una serie de requisitos sistémicos y con estructuras cargadas de presupuestos que, a las improbables comunicaciones artísticas, las hacen viables y entendibles, probables diría Luhmann (2005). Si ha llegado suceder esto es porque se han suscitado una serie de múltiples acontecimientos improbables a lo largo de la evolución del sistema del arte como parte del proceso de diferenciación de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada, principalmente el arte ha desarrollado su propio código, mismo que no guarda la misma

manera de tecnificación que el de la política, la economía o el derecho, éstos últimos, por ejemplo, tienen una tecnificación secundaria y una serie de organizaciones formales que el arte como sistema no tiene.

Dado que los sistemas sociales y los sistemas psíquicos coevolucionan durante su proceso de operación, es gracias a que éstos últimos, en sus propios términos operativos, han desarrollado formas de experiencia del arte que distan de ser iguales a las experiencias individuales de los habitantes de las sociedades anteriores.

Se requiere que los sistemas psíquicos participantes de sociedades modernas sean sistemas tanto interesados en el arte como dispuestos a tener una experiencia estética o de entretenimiento, pero nada más, es decir, no dispuestos a ver la manifestación de la divinidad encarnada en el talento del artista o en la misma obra, tampoco no dispuestos a ver una copia de la realidad cotidiana en una pintura (más bien se encuentran dispuestos a dejarse autoirritar por la ficción que conduzca al disfrute, a la imaginación o al entretenimiento), ni tampoco dispuestos a ir un concierto de música de cámara a tener experiencias religiosas por ejemplo, aunque ciertamente en la sociedad actual se pueda observar a personas cuya entrega a su arte sea descrita por ellos mismos como una religiosidad, sin embargo, esto ya no es religiosidad como hace mil años.

Esta posibilidad de lograr con éxito una disposición artística de motivaciones, es lograda por el medio de comunicación simbólicamente generalizada del arte (Luhmann, 2007), en tanto que es una estructura simbólica altamente estabilizada que permite orientar la observación en cada caso, hacia aquello que cuenta o no cuenta como operación del propio sistema, siendo de carácter técnico operativo, no moral ni esencial, el código operativo del arte es, insistimos, el de se acopla/no se acopla.

IMPORTANCIA PARA LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Siguiendo los lineamientos teóricos descritos, el análisis del arte tiene una posibilidad particular dentro de la teoría de sistemas. Como mencionamos, para Luhmann, tan importante es sociológicamente el arte como sistema de comunicación como lo es la economía o la política o el derecho, porque realiza una función y al hacerlo construye igual pero diferenciadamente a la sociedad. El sistema del arte asume un problema de operación de observación del mundo que ningún otro sistema realiza, “el arte moderno es autónomo en sentido operativo: nadie hace lo que él hace” (Luhmann, 2005:225-226). Constituye un fenómeno social susceptible de ser estudiado, y esto es algo que depende del interés de la propia ciencia social, no del artista, no del arte,

“La labor de transformar irritación en información para usarse dentro de la ciencia es un asunto interno... el arte se vuelve tema, en primer lugar, no por una inclinación peculiar del autor, sino por el supuesto de que una teoría social al reclamar para sí universalidad no puede ignorar la existencia del arte.” (Luhmann, 2005:14)

Por lo tanto, siendo congruente a este reclamo, Luhmann es un teórico que le dedicó igual importancia al arte como sistema que a la economía o a la política. Niels Werber (1996) señala este acierto de Luhmann, pues destaca que el teórico de sistemas le hizo su monografía a este sistema social con igual interés y profundidad que para los otros típicos sistemas sociales de los cuales la sociología o la teoría social se habían ocupado.

El arte es planteado por el teórico alemán como un sistema de comunicación en el que las obras de arte son sus operaciones comunicativas elementales, autorreferencialmente relacionadas entre ellas, orientadas por su código operativo y autopoiéticamente producidas que, desplegando una provincia de sentido que lo delimita hacia afuera, se especializa en combinar

formas simbolizadas y ornamentales que permiten traer al mundo lo invisible dentro de lo visible, y lo hace por medio de las ficciones construidas sin utilidad pero dirigidas a una “integración de un segmento específico del entorno (en una *re-entry* de la diferenciación percepción/comunicación) a la comunicación” (Luhmann, 2005:237), de modo que la función del arte “sería integrar lo incomunicable por principio (la percepción) al contexto de comunicación de la sociedad” (Luhmann, 2005:235).

Los posibles medios que las obras de arte pueden llegar a emplear son, digamos, infinitos, pero todos ellos dirigidos comunicativamente a la estimulación de la conciencia. Pueden ser medios visuales, sonoros, textuales, texturales, olfativos, medios que logran estimular escalofríos, la temperatura, el equilibrio, si consideramos que los sentidos pueden ser más que los cinco tradicionalmente conocidos. Las obras de arte estimulan a cualquiera de ellos por medio de sus formas elaboradas con materiales, sonoros, visuales, palabras, espacios, gestos, vestimentas, objetos de cualquier tipo, organizados –acoplados– en estructuras y relaciones propias que poseen sentidos particulares (su propia oferta de sentido), es decir, que producen formas particulares no realizadas por otro tipo de comunicación.

En la lógica que va constantemente del medio y la forma que explica Luhmann (2005, 2007), el arte emplea las ficciones como medio para producir formas de sentido que en cada obra de arte se construyen deliberadamente para estimular las consciencias y su universo de posibilidades individuales y con sus invenciones específicas.

Con esta posibilidad de contar contemporáneamente con la realidad ficticia como una realidad de su propia índole y que se ha estabilizado en la cultura, se cuenta con el universo de la ficción –acervo total in-enlistable– o realidad ficticia artística que se distingue de la realidad real. En este universo de ficciones acontecido como medio, es posible realizar ofertas o recortes de sentido dados en unidades diferenciadas que, característicamente, al hacer invisible el mundo lo traen consigo de modo invisible; se trata de un universo social que sigue sus propias reglamentaciones, con sus propias directrices y posibilidades de estimulación de la conciencia y sus distinciones.

Usando, también, las simbolizaciones, las metáforas, las ironías, los escenarios (o escenarios dentro de escenarios), los cuadros, los colores, los sonidos o las historias narradas del arte literario, es posible comunicar cosas con sentido que no pueden decirse con las otras formas comunicativas, así, el arte dice a la sociedad lo que no puede decirse de la misma manera ni con los mismos efectos.

Las obras de arte a lo largo de su evolución han llegado a conformar todo un universo de comunicaciones disponibles para ser observadas y tematizadas por otras obras de arte, son su propio medio laxo sobre el cual se pueden trazar formas estables: otras obras de arte que “juguetonamente” (Luhmann, 2005) van de lo estable reconocido a lo novedoso original en una serie de posibles combinaciones puestas para la observación del observador. El arte genera y usa su propio universo de sentido en el que se alude a sus propios criterios de entendimiento y procesamiento logrados en su recorrido histórico y comunicativo que han producido el universo total in-enlistable de todas las obras de arte.

Desde estas premisas teóricas, Luhmann (2005) afirma que, solo las obras de arte comunican la comunicación del arte, no las mentes, no la crítica de arte, no las escuelas de arte ni los suplementos literarios. Éstos últimos, insistimos, se encuentran en el entorno del arte al decir algo sobre el arte. Esto es así porque, aunque traten sobre el mismo asunto, la diferencia es que las obras de arte emplean medios y entramados comunicativos específicos, distintos a los que emplea un reseñista o un crítico literario, los cuales emplean el medio comunicativo periodístico, o bien, el medio académico para mostrar sus críticas y reseñas. En cambio, los medios

particulares del arte habilitan formas específicas de comunicación con diferentes implicaciones y características, tanto para el sistema psíquico que lo observa, como para los sistemas sociales de función.

Remarcamos dos particularidades que desprendemos del planteamiento teórico del arte de Luhmann y que apuntan a nuestro interés por la inclusión diferenciada. Por un lado, la comunicación artística tiene la particularidad de que se da dentro de un entramado autorreferencial recursivo en que es posible prescindir del lenguaje y aun así seguir siendo comunicación que efectúa, a su modo, el circuito social de la comunicación. Y, por otro lado, las obras de arte son ficciones, elaboraciones intencionales y simbólicas o figurativas que logran la integración de la diferencia entre percepción/comunicación y que en este sentido permiten las comprensiones individualizadas, es decir, logran percepciones no sometidas a consenso (Luhmann, 2005).

Siguiendo a Luhmann, la lectura que hace Niels Werber (1996) de su teoría, señala que, la función del arte es la distinguir que existe comunicación y percepción. Haciendo una homología dice que, así como la comunicación de la medicina presupone que existen cuerpos que enferman o se lastiman, y se especializa en observar dicha distinción, así la comunicación del arte se especializa en presuponer que existen consciencias que piensan, sienten, recuerdan, fantasean, imaginan, intuyen, deliran, sueñan, y las obras de arte usan dicha diferencia para estimular con sus contenidos autorreferidos a las múltiples consciencias y sus recursos y elementos que observan algo mediante sus medios comunicativos.

Ahora bien, retomando la idea de que la inclusión y la exclusión de los diferentes sistemas sociales se realizan según sus diferenciadas formas sistémicas, este esquema societal permite observar que cada sistema administra su respectiva inclusión, por lo tanto, no se da en automático en los diferentes sistemas sociales.

La inclusión, al ser definida temporal y diferenciadamente, significa que, “En este contexto el arte muestra una característica particular –parecida a la religión: la entrada es libre. Si la inclusión ha de ser activa (o pasiva) es cosa de decisión individual” (Luhmann, 2005:396). “Participar/no-participar en el sistema arte es cosa de decisión individual” (Luhmann, 2005:397). Si bien, esta autonomía inclusiva genera tanto desventajas como ventajas para la participación, nos centraremos en las segundas por ser relevantes para el estudio sociológico del arte como sistema social con su propia forma de inclusión como veremos en breve.

Respecto a la dificultad para participar activamente como artista que, en el entramado contemporáneamente desarrollado del arte, hay más dificultad para encontrar un nicho, es decir, un tipo de “presentación, una *maniera* en la que el propio logro se afirme como algo original. Esto a su vez repercute en la parte pasiva que se queda con la impresión de que el arte se ha vuelto extravagante y retorcido” (Luhmann 2005:396), hay que estar enterado y, sobre todo, hay que ofrecer una obra original.

Pero en la parte de la ventaja, de la entrada libre, es donde se encuentra la oportunidad de observación teórica para la sociología en la medida en que la comprensión, la experiencia o la vivencia del arte, no está sujeta a criterios o inclusiones de otros sistemas como el de la economía, la educación, la religión o la política: las posibilidades de participar de las comunicaciones artísticas dependen de la disposición e interés individual aunque no se tenga propiedad, aunque no se tenga certificado educativo, aunque se sea creyente o ateo, aunque se sea partidario conservador o liberal. Y viceversa, se puede observar que el hecho de tener propiedades, renta, certificados, de ser religioso, o de ser liberal, no faculta para ser artista o público sensible del arte.

PARTICIPACIÓN SOCIAL EN EL SISTEMA DEL ARTE

Contemporáneamente, la comunicación escrita es una muy importante forma de participar socialmente, sí, pero no es la única forma en la que se comprende y se participa en sociedad –en las sociedades ágrafas la participación social se da con otros medios comunicativos oral, gestual, actitudinal-. Esto es relevante de señalar porque como destacamos arriba, el arte es el sistema que, a pesar de prescindir del lenguaje ordinario, aun así, comunica, es decir, suscita posibilidades de participación en él como sistema.

Particularmente el arte escrito, aunque está constituido por comunicaciones que usan el lenguaje escrito para el recorte y combinaciones dentro de la obra de arte, no lo emplean en un modo denotativo ni con las referencias ordinarias, así como tampoco las implicaciones de sentido son las mismas.

Lo que las obras de arte en general y de arte escrito en particular requieren por parte de las consciencias es la capacidad de percepción e imaginación. Más bien, dice Luhmann, sobre la comunicación artística que:

“Evade el lenguaje y logra el acoplamiento estructural entre conciencia y sistemas de comunicación... (...). Únicamente si existe lenguaje puede haber arte –y esto no tan trivial como suena. El arte adquiere su especificidad por el hecho de que posibilita la comunicación en *stricto sensu* prescindiendo del lenguaje, es decir, prescindiendo de todas las normalidades asociadas al lenguaje. Sus formas son entendidas como formas que comunican, sin que utilicen lenguaje, sin argumentación. En lugar de palabras y reglas gramaticales, las obras de arte se utilizan para participar en informaciones de una forma que puedan ser comprendidas. El arte posibilita la evasión del lenguaje... [y]... posibilita otros efectos precisamente allí donde utiliza medios lingüísticos (Luhmann, 2005:50).

Estos efectos, al rebasar al lenguaje oral o escrito, son lo que propiamente constituyen al sistema del arte como un contexto de sentido distinto al resto y que suscitan la sensibilidad individual y la imaginación fantasiosa, se produce en a través de ellas su propia información artística. Las obras de arte realizan la misma estructura de reproducción autopoiética de la síntesis ‘información/acto de darla a conocer /acto de entenderla’ — que no están sujetas a las particularidades características del lenguaje ordinario y que amplían el ámbito de la comunicación social más allá de lo decible –independientemente de lo que ahí experimente la consciencia. La consciencia se autoirrita en sus propias pistas, dando lugar a la vivencia individual ante la obra de arte.

Ahora bien, esta comunicación que rebasa a lenguaje va más allá de la cognición racional. Aquello que como obra de arte se propone a la observación, consuma una aportación singular a la comprensión de la comunicación que no se puede traducir en otro medio comunicativo, digamos argumental o lógico. El arte de escribir novelas, por ejemplo, requiere de las palabras, frases, recursos gramaticales y semióticos, ello es su material y su medio, sin embargo, son empleados para construir con libertad e innovación personajes, acciones, situaciones, los cuales además son usados en modo diferente al común y ordinario, y diferente al que se usa en algún otro subsistema social.

Por medio de estos medios forman maneras de entender –observar– la vida individual, proporcionan modelos de individualización de la propia existencia en la modernidad, son oportunidades para la propia autoobservación al modo de “a otros no les va tan bien”, explica Luhmann (2000). De ahí el cuidado y esmero que se observa en cada escritor o poeta, para pulir sus párrafos, para acomodar un orden, para jugar con el lenguaje, para producir metáforas, para formar una estructura general en que se acomodan y combinan los acontecimientos, los personajes, sus situaciones, el sentido de lo narrado, etcétera.

Para seguir argumentando a favor de esta posibilidad de observación de la inclusión diferenciada del sistema del arte, usaremos el caso del arte textual de las novelas, pues en ello buscaremos demostrar que, más allá de las posibles inclusiones en otros sistemas sociales, la comprensión del sentido de las novelas -o poesías-, depende de la comprensión existencial y vivencial que de ellas hace su propio público interesado. Participan en ellas particularmente por medio de la comprensión de las hipótesis existenciales que ellas formulan individualmente.

Al ser un tipo de comunicación distinta a la de la vida cotidiana, la comprensión del contenido de lo escrito en una novela no pasa por la referencia a la realidad real, pues la referencia, aunque es inicialmente la de su observación como una novela, es decir, como un objeto-libro con inicio y final, es tomada en referencia al universo contemporáneo de la ficción que ha desarrollado maneras de señalar algo del mundo en que se vive como personas.

Nos explica Luhmann que, ante la pregunta de ‘¿por qué me está contando esto?’, existe la posibilidad, no necesidad, de que se responda: ‘porque es una novela’, es decir, una historia contada con el sentido que ya cuenta con un acervo en la cultura y semántica de la sociedad, en la medida en que ya se sabe que hay libros que cuentan historias de otras personas para entretener o para suscitar la reflexión, individual o colectiva sobre ciertos asuntos que no son otra cosa sino categorías de la existencia. La referencia siguiente, pero que no es necesariamente compartida por todos los que se acercan a ella, es la del subsistema de la literatura en general, en donde el lector es capaz de encontrar referencias específicas hacia la historia del arte para comprender el sentido de lo ofrecido, si así lo observa. Y, aunque sea esto desconcertante al inicio, la comprensión de estas historias ficticias, tampoco pasan por el requisito de la lectoescritura. Esto es gracias a lo subrayado por Luhmann: el arte prescinde de las características formales, usuales y ordinarias del lenguaje, ya sea oral u escrito.

Participa en la comunicación del arte, sea arte escrito o no, quien entiende de arte, aunque no sepa leer ni escribir, “el arte adquiere el derecho de abrirse a todos y discriminar según sus propios criterios -es decir, discriminar mediante el proceso de observarse a sí mismo” (Luhmann, 2005:452). Una persona puede ser capaz de comprender el sentido de una obra de arte debido a que este “se distingue de la puesta en marcha de una comunicación lingüística por el hecho de que opera en el medio de lo *perceptible* y de lo *intuible*, sin hacer uso de la especificidad del sentido del lenguaje” (Luhmann, 2005:50).

Participa en el arte, entonces, quien comprende un “tipo específico de comunicación que se sirve de la capacidad de *percepción* o de la *imaginación* para observarse a sí mismo y que a pesar de ello no se confunde con el mundo percibido normalmente” (Luhmann, 2005:52) y esto es así porque la obra de arte produce “fascinación que al modificar el estado del sistema se convierte en información –como *difference that makes a difference*” (Luhmann, 2005:52-53).

Esta información de su propio tipo es capaz de suscitar la imaginación de cualquier persona interesada y dispuesta, sea letrada o no, esto es lo importante, ya que constituye una comunicación estimulante de la percepción y del sistema psíquico en un sentido amplio, pues es operada en el medio de lo intuible, de lo imaginable y de lo perceptible no limitado a lo visual.

Daremos un breve rodeo por los datos de la alfabetización, para ver que las facultades de lectoescritura, si bien son importantes en la sociedad, no constituyen una limitante o condicionante para la comprensión y disfrute de las obras de arte, y por ende para la participación en el sistema del arte, ya que el arte es un sistema de sentido con sus propias características y su inclusión no se encuentra condicionada -sino desacoplada- en la inclusión en otros sistemas, y porque, como venimos diciendo, el sistema del arte, al ser una parcela de sentido, permite la generación de una comunidad de comprensión de suyo, esto es la “comunidad entre artista, conocedor y diletante” (Luhmann, 2005:278, 280).

Quien no sepa leer no podrá participar –sin ayuda– en la oferta de sentido que ofrece cada sistema social que emplea estructuralmente a la escritura en alguna de sus versiones de comunicación. En la medida en que los países alfabetizan de manera exitosa y bajo el principio universal de inclusión, las posibilidades de participar en la sociedad y desarrollar habilidades personales se incrementan. El Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática (INEGI, 2020) de México, reporta que en el año 2020 existían 4,456,431 personas que no sabían leer ni escribir, lo que equivalió al 4.7% de la población total que en ese año fue de 126,014,024 personas. En el resto del mundo, según la ficha informativa del *Unesco Institute for Statistics* (UIS, 2016), en el año 2014 a nivel mundial, la población alfabetizada era del 85.3% de la población, mientras que el restante 14.7% era analfabeta, esto es, 758 millones de personas, de las cuales 279 millones fueron hombres y 479 millones, mujeres.

Señalamos estos datos porque la ausencia de la capacidad de lectoescritura nos puede dar una idea del grado de exclusión social que viven estas personas, pero también del tipo de exclusión social, ya que, como señala la idea central de este artículo, de que la inclusión y la exclusión sociales se dan por sistemas sociales diferenciados, éste fenómeno tiene que observarse siempre en relación a cada sistema social funcionalmente diferenciado.

Dado que el arte tiene su propia forma de comunicación y de comprensión, éstas no se limitan ni dependen de esta capacidad aprendida, sino que el arte produce comunicaciones que rebasan esto en la medida en que son capaces de acoplar la conciencia y la comunicación de modo semejante al lenguaje, ya que dice Luhmann, la comunicación del arte es un equivalente funcional del lenguaje. Siguiendo las implicaciones de estas ideas, esos 758 millones de personas a nivel mundial, aunque no sepan leer ni escribir, no están en principio ni en teoría, privadas de tener una experiencia artística como públicos espectadores, o incluso como ejecutantes o creadores² de algún arte, tal es el caso de las artes visuales, sonoras, pictóricas, exceptuando, evidentemente, el arte narrado que sí requiere saber leer y escribir para ser escritor, pero no así público el consumidor de historias narradas. No saber leer ni escribir no limita para poder bailar, fotografiar, cantar o tocar un instrumento con armonía, melodía y ritmo, por ejemplo, pero tampoco para poder conocer y comprender lo contado en una novela, para ello se requiere intuición, imaginación y un audiolibro.

El acceso general a los libros es una cosa que tienen relación con el grado de la marginación (exclusión económica) y de la situación de subdesarrollo de cada país o región, pero no debe de confundirse con la capacidad propia que cada persona posee para comprender alguna comunicación-manifestación artística. Veamos.

Ya decíamos que la teoría de la inclusión y la exclusión social de Luhmann permite entender que el arte como sistema operativo de comunicación, es independiente del resto de comunicaciones-participaciones sociales. Tantos fenómenos modernos de arte callejero, sonoro, visual o que emplean algún tipo específico de percepción, pueden ser comprendidos con esta teoría que no plantea lo estético ni la experiencia artística desde algún de esencia o cualidad metafísica, ni tampoco derivado de algún principio económico o educativo que las habilite (aunque el sistema del arte se encuentre, efectivamente, acoplado estructuralmente al sistema de la economía y de la educación).

Las teorías del gusto “adquirido” ya sea por abolengo o por nivel educativo, lo único en lo que devinieron fue en discriminación, dice Luhmann (2005), toda vez que en ellas se concibe que solo quienes tienen acceso a la educación, o bien, solo quienes tienen poder adquisitivo para acceder a costosas obras de artes, son capaces de tener experiencias artísticas, o que solo ellos

² Distinguimos entre artes de creación y de ejecución.

tienen experiencias ‘legítimas’, ‘superiores’, ‘correctas’ (comportamiento tipo el *habitus* bourdiano). Siguiendo las transformaciones de la sociedad diferenciada en funciones, en donde los otros sistemas ya han aceptado la libertad y la igualdad, el arte no define criterios de inclusión a partir de la pertenencia a estratos, sino con su propio criterio extraído de su identidad comunicativa: el de quién puede reflexionar y autoobservarse a partir de lo mostrado en una obra de arte, es decir, usando su percepción e imaginación para participar en sus comunicaciones, de modo que:

“Esto es todavía más válido en cuanto el arte se dirige expresamente a la población y, como los demás sistemas funcionales, debe hacer posible la inclusión de todos. En el siglo XVIII se distinguen todavía distintos géneros estilísticos dependiendo de si van dirigidos a todos, o a sólo unos cuantos. A más tardar en las simplificaciones que se le recomiendan en el tránsito del estilo barroco al arte neoclásico, el arte adquiere el derecho de abrirse a todos y discriminar según sus propios criterios —es decir, discriminar mediante el proceso de observarse a sí mismo. En gran parte de la sociedad ya han sido aceptadas la libertad y la igualdad como requisitos para tener acceso a las funciones de los sistemas. Esto entonces excluye una definición de los criterios a partir de los estratos” (Luhmann, 2005:451-452).

Pensar y concebir el arte en supuestos criterios objetivos deviene en discriminación, pues se dejan fuera a las personas que experimentan diferente, denuncia Luhmann. Otra denigración sucede cuando se concibe al arte en dimensiones cognitivas racionales, ya que ante éstas la sensibilidad aparece como no válida o contaminada. Al abandonar la referencia a las jerarquías por estratos,

“El arte se haya desarrollado más por motivos de representación de los asuntos público-comunes (con miras pues a determinadas funciones), que por el interés privado de las clases superiores. También desde muy antiguo existen (en la teoría del arte) estructuras que se acomodan a cualquier observador (*educado correspondientemente*) y en donde no se prevé una clasificación de acuerdo al estrato de nacimiento. Por consiguiente, el arte prepara al arte para que, en suma, se comprenda independiente de la estratificación y para decidir por sí mismo quién entiende algo del asunto (y quién no). (Luhmann, 2005:229) (Cursivas añadidas).

En el relato sobre la evolución del sistema del arte que hace Luhmann (2005) en su libro del arte, nos agrega que, si en otros ámbitos de la sociedad, otros sistemas comienzan a clausurarse operativamente, el arte, con el Renacimiento italiano, comienza tomar esa misma forma operativa y comienza a descubrir su propia función, se desarrolla en ese sentido y no a partir de los intereses de las clases altas que, cada vez más inseguras de su supuesta superioridad, apelan al gusto adquirido por abolengo o por educación.

Entonces, si los criterios de inclusión y exclusión para comunicación artística no son del tipo de los marcados por la pertenencia a un estrato, o de manejo de cualidades cognitivas racionales, queda abierta la posibilidad de inclusión únicamente con criterios marcados por el arte y sus comunicaciones particulares que logran la integración de la diferencia percepción/comunicación, es decir, prescindiendo del lenguaje y estimulando la vivencia individualizada.

Y no es que la educación o el dinero carezcan de importancia en esta teoría de sistemas y su historia de la evolución del arte, sino que lo que se afirma es que, la educación es un tipo de comunicación que cuenta con sus propios requisitos de inclusión de las personas, pues es otro tipo de comunicación la que ahí se despliega, pero ni ella ni el poder adquisitivo determinan dónde ni cómo se producen comunicaciones artísticas, ni quién puede comprender y estimular

así sus sentidos, su conciencia, su sensibilidad o su imaginación, es decir, su autoobservación, son comunicaciones de otro tipo.

Lo que decimos y que puede resultar desconcertante para la tradicional sociología del arte, es que, ni para tener una experiencia artística y para comprender el sentido artístico, no literal, como público expectante, o para desarrollar un talento artístico y producir y ofrecer comunicaciones artísticas, no se requiere necesariamente, no en modo determinante sino como acoplamiento estructural, contar con comunicaciones económicas suficientes o elevadas, o con la educación que una escuela formal requiere. Contar con ello eleva las posibilidades de seguir adentrando en el contexto del arte, pero no es lo gatillante.

Se puede contar con poder adquisitivo elevado y no ser capaz de tomar fotografías bien encuadradas, sino borrosas y simples, a pesar de contar con recursos abundantes para pagar clases, comprar equipo fotográfico caro y pagar a profesores capacitados (que sufrirán ante la lentitud del alumno). Lo mismo para los instrumentos musicales, donde se puede ser rico, tomar clases con profesores atentos y pacientes y sin embargo fracasar o, para tomar la expresión de Weber, contar con dinero y seguir siendo todo un *amusical*.

El poder adquisitivo ayuda y mucho a las familias a educar a sus hijos en algún arte, pero ello no garantiza el que, aunque se gradúe formalmente como artista, sea capaz de llegar a transformar sus ideas en comunicación social seleccionada por parte del sistema del arte, de tal modo que este sistema y el resto de la sociedad seleccione exitosamente sus variaciones comunicativas como significativas. Eso se consigue por otra vía, ya que consiste en otro tipo de comunicaciones que, valga la expresión, el dinero no compra, vaya, ni tampoco la educación, ya que se puede llegar a ser todo un doctor en letras y no tener voz para la escritura, sino ser un escritor aburrido e impublicable. De modo que, para el desarrollo de la habilidad del manejo de un arte, no se depende exclusivamente del dinero o la educación formal. Esto es así porque las comunicaciones artísticas se encuentran operando en su propio circuito de sentido, no en el de la economía ni de la educación, y aunque el arte como sistema tenga una estrecha relación con la economía como sistema, repetimos, ello es por acoplamiento estructural, como sustento material, no por determinación de un sistema sobre otro, y por relaciones de interpenetración entre ambos sistemas.

TEORÍA DE LOS TALENTOS DESPERDICADOS

Los talentos se reparten al azar por parte de una naturaleza ciega, en esta teoría no existen las esencias o los dones espirituales, sino que lo que llamamos talento se trata de generadores aleatorios (Bolz, 2017), siendo así que los méritos artísticos están en las coincidencias que una sociedad elige, o no.

En algunas artes se aprovecha la dotación corporal de la persona, en otras es la capacidad visual, auditiva, táctil o de equilibrio desarrollada por una consciencia interesada. La dimensión física orgánica juega un papel importante, pero ello acontece en el entorno biológico del sistema del arte que lo podrá aprovechar, estimular y desarrollar, o no.

Quién nace más dotado que el resto del promedio es algo que se observa de manera particular en este sistema del arte (en el sistema del deporte sucede un aprovechamiento y desarrollo semejante). Por esto es que observamos que las clases altas no monopolizan la producción de pintores, cantantes, compositores, poetas, bailarines, fotógrafos, cineastas, grabadores, músicos o escritores, solo los pueden aprovechar de mejor manera y con mayores facilidades vía el acceso a una educación especializada que refine y conduzca el talento observado desde la infancia o la juventud por parte de la familia, y los aprovechan más con el poder adquisitivo de los padres

o tutores que les permite acceder a materiales o instructores e instituciones necesarios y les permiten acceder al tiempo dedicado a la formación artística.

Mientras que, en las clases bajas, más bien, esos talentos tienen más posibilidades de verse desaprovechados y perdidos, como sucede frecuentemente. En las clases bajas, más que el dinero, juega más la contingencia social como posibilidad para poder darle desarrollo a un talento: el azar de la presencia de un pariente, de un profesor o alguien más de su entorno que haga la función de descubrir y de acercar a la persona talentosa al lugar apropiado, o bien, al no contar la familia o el entorno social con recursos o sensibilidad para con el talento, dependen los virtuosos de algo (violín, pintura, danza, piano) de que existan instituciones o programas gubernamentales que destinen becas y cuenten con políticas institucionales culturales apropiadas para incluirlos en una formación de talentos artísticos.

En la historia del arte hemos conocido numerosos casos de poetas, pintores, músicos, bailarines, etc., arrojados fuera de la estabilidad material, social y económica. Los hemos visto realizar su arte con maestría y sensibilidad haciendo ruborizar al más educado y acomodado graduado universitario. Insistimos, se puede participar socialmente en algún sistema sin tener como requisito la inclusión en algún otro sistema, ya que no es su posición económica (ni su posición política) lo que los lleva a ser autores o ejecutantes, sino que es el medio comunicativo adquirido y altamente pulido con el que saben construir obras de arte.

Ello es así porque las facultades y criterios para participar en el sistema del arte, ya sea como creadores, ejecutantes o como espectadores, no dependen de la participación en las comunicaciones económicas, políticas, educativas, científicas, jurídicas. De modo inverso: un magnate es eso, un gran acaudalado que podrá pagar clases, para él o para sus hijos, de baile, canto, apreciación musical, sin que ello devenga en la formación de un gran artista creador o ejecutor, necesariamente. Podrá pagar por un original de Picasso, sin comprender de qué va la maestría de la combinación y selección de sus formas y colores, ni el sentido de lo pintado, ni podrá asombrarse automáticamente por lo así comunicado mediante el cuadro *Guernica*.

Francisco Toledo, Édith Piaf, Horacio Franco, George Orwell, Roberto Bolaño, son ejemplos de una larga lista de artistas que, lejos de haber nacido o vivido en contextos acomodados, educados o adentrados en el arte, más bien sus biografías muestran que para llegar a ser lo que fueron en su vida mediante la realización de su obra, se abrieron caminos de formas diferentes y ante difíciles obstáculos materiales, familiares, sociales y culturales para poder pulirse y hacerse maestros del medio artístico empleado en su respectivo arte³. Lo hicieron en condiciones económicas muy precarias o en contextos sociales sumamente desfavorables o moralmente miserables, deprimentes y, por ende, adversos a la creación. Ellos, como artistas creadores y ejecutantes, fueron portadores de un talento que usaron como medio para entablar comunicaciones artísticas.

El estar incluido en el sistema del arte, ya sea como artista creador o ejecutante, o como público observador que comprende sensiblemente, especializado o amateur, no está determinado externamente sino internamente. La sociedad moderna, dice Luhmann, es la primera sociedad que en principio puede incluir en cualquiera de sus comunicaciones a cualquier persona, siempre y cuando siga el criterio de participación comunicativa de cada sistema en cuestión.

A diferencia de la teoría social con raíz en el materialismo económico marxista, para observar las formas de inclusión y exclusión social, no cuenta tanto la posición social o la relevancia en el sistema económico, dice Luhmann (1998), sino la participación apropiada para cada

³ Y como la misma Virginia Wolf (2005) lo demuestra en el ensayo 'Un cuarto propio', se requiere contar con un entorno favorable y no hostil, para poder desarrollar la habilidad creadora.

sistema comunicativo para poder enlazar la propia comunicación. Y no es que ya no haya, o no cuenten, las clases sociales, insistimos, dice Luhmann, sino que dados los desarrollos en dirección de la diferenciación y complejidad de la sociedad, dichos criterios basados en la consideración de lo económico no dan cuenta del resto de las participaciones sociales altamente desarrolladas que permiten ver las diferentes formas en que las personas participan en la sociedad, tal y como sucede en el caso precisamente del arte y lo estético. Se puede nacer en una familia sin recursos y ser un dotado para el canto, la pintura, el baile, etc., con la posibilidad o no, de desarrollar dichos dotes a lo largo de la vida en una escuela de canto o directamente en la práctica en entornos de interacción tales como los cabareteros, operísticos o rockanroleros.

CIEGOS, SORDOS Y ANALFABETAS PARTICIPANDO EN LA SOCIEDAD

Ahora bien, regresando a la escritura, como ésta no es un sistema sino una forma, la forma escritura (Luhmann, 2002), explica la teoría de sistemas que se trata de un medio de difusión de la comunicación susceptible de ser usado por los diferentes sistemas de función, (sucede que aunque no se sepa leer ni escribir se puede trabajar, interactuar en el trabajo y recibir remuneración, se puede asumir el rol de trabajador de algo, como miles de migrantes obreros lo hacen en fábricas que no emplean otra cosa sino la mano de obra barata, y esto sucede independientemente de tengan papeles legales o no, e independientemente de que sepan escribir o no).

Las personas ciegas leen, en el sentido de que adquieren información de un texto, con el tacto y no con la vista como medio de percepción, tocan instrumentos, escuchan música, escuchan las palabras de una poesía y las comprenden poéticamente. Sus cuerpos se presentan en interacciones en las que están conscientes y atentos al espacio que habitan, aunque de distinta manera, de modo que la percepción-observación recíproca que sucede en este sistema de interacción no pasa por el medio visual sino que se amplía al emplearse el resto de los sentidos desarrollados en la percepción: el oído, el tacto, el gusto, el olfato, la temperatura, el equilibrio, el magnetismo (sentir la presencia), realizan, pues, funciones equivalentes pues permiten distinguir informaciones.

Más aún, las personas sordas y ciegas, a pesar de la limitación en que dicho estado de su percepción los coloca, pueden usar otro medio, el tacto, para entablar comunicaciones significativas en su interacción y también para participar en algún otro sistema, como el sistema de la educación. Helen Keller (1880-1968) fue la primera persona sordomuda que se graduó en una universidad gracias al aprendizaje de un sistema de comunicación que su tutora y maestra, Anne Sullivan (1866-1936), ideó para que ella pudiera seleccionar con el tacto información significativa en el proceso comunicativo que hemos descrito, y realizar con ello la síntesis de la comunicación. Con sus manos y cuerpos ambas mujeres fueron recortando formas significativas identificadas en una recursividad estable, que hacían referencia a algo en particular, objetos, sustantivos, verbos, hasta llegar a hacer referencia situaciones sociales y conceptos abstractos y complejos (como revolución, comunismo o injusticia) que albergaban tanto formas de novedad como formas de identidad en cadenas recursivas.

El desarrollo comunicativo de los audiolibros o los libros en braille, constituyen evoluciones de la sociedad que se han agregado a la forma escritura en general y para la novela en particular que así los ha ido seleccionado como medio de difusión de la comunicación novelar junto al libro impreso, ampliándose de esta manera la comunicación hacia la participación comprensiva y activa de ciegos y sordos. Además de las personas ciegas y sordas, también las personas analfabetas pueden participar en la comprensión de la forma novela y en otras formas del

arte, donde lo que se comprende y experimenta rebasa lo comunicado mediante el lenguaje ordinario, racional o dirigido a otros contextos.

Al no situar la inclusión social en una parte exclusiva de la sociedad, concebida como el centro o la base causante del resto de las participaciones sociales, sea esa base por ejemplo la economía, la teoría policéntrica y heterárquica de Luhmann es un instrumento de observación facultado para ser aplicado a literalmente todo el universo social en el que los diferentes sistemas sociales pueden ofrecer pautas para su respectiva comunicación social.

Se puede participar en el sistema del arte como artista creador (que opera con sus obras), o como público observador (que distingue y participa como observador y comprende el sentido ornamental, figurativo o emotivo), los artistas asumen ambas posiciones, mientras que público solo observa, pero de modo muy variado, como especialista informado o como amateur. Considerar esto último permite distinguir que existen grados de conocimiento del sistema o la historia del arte, el nivel del conocedor y el nivel del amateur, sin embargo, siguiendo lo aquí desarrollado, no es más o menos válida la experiencia de autoobservación e individualización que un público no educado puede tener sobre una obra de arte. Dirigir los estudios de sociología del arte solo al primer grupo, reproduce una exclusión, ahora epistémica, de aquellos que, como dice Luhmann, experimentan distinto. Ambos grupos pueden estimularse individualmente ante lo ofertado por una obra de arte y, por lo tanto, tener experiencias artísticas. El conocedor puede llegar a vivir de su conocimiento sobre el arte, como en la crítica especializada o en la academia, tal es su rol. Pero en el segundo, el amateur solo experimenta y se autoobserva.

A diferencia del sistema de la ciencia que requiere que el público lector sea un par, un igualmente informado en la cuestión, en el sistema del arte y sus obras de arte, tanto la observación del amateur como del profesional, son igualmente válidas como experiencias artísticas, ya que tan es experiencia artística la de uno como la del otro si comprenden 'artísticamente' la comunicación de la obra de arte, es decir, si comprenden la observación que se les presenta observándose a sí mismos mediante su percepción y su imaginación.

La experiencia del mundo del amateur, suscitada por el arte, no es más o menos válida por su grado de educación, de nivel económico o de posición política. El artista ignora quién será su público, y en la gran mayoría de los casos no crean pensando en dicho público, no lo conocen, de modo que, las experiencias suscitadas por cada obra de arte apuntan a las experiencias altamente individualizadas y se operan sin conocer las características del público que observará, y sin conocer las características del artista creador, ya que son mutuamente desconocidos.

EL ARTE DE LA NOVELA Y SU COMPRENSIÓN

Lo decisivo para participar comprendiendo lo ofrecido en una novela tiene que ver con que ahí se muestra recortado, combinado y ordenado en sus propios términos narrativos mediante invenciones de personajes, acciones y situaciones. Las novelas son el arte de narrar lo referente a categorías existenciales en condiciones de modernidad (Kundera, 1990), es decir, formas de significado sobre el mundo que ha perdido el centro ordenador previo, el mundo complejo:

“El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela le dice al lector: ‘Las cosas son más complicadas de lo que tú crees’... la vieja sabiduría de Cervantes que nos habla de la dificultad de saber y de la inasible verdad” (Kundera, 1990:24).

En ‘El arte de la novela’, el novelista Milán Kundera (1990) muestra su punto de vista como practicante sobre esta forma de arte escrito, la cual coincide en muchos aspectos importantes con los de la teoría del arte Luhmann. Para la comprensión de una novela como ‘El Quijote’,

dice Kundera, no se requiere conocer la historia de España para comprenderla. En una entrevista expone lo siguiente,

–Para comprender sus novelas, ¿es importante conocer la historia de Checoslovaquia?

–No. Todo lo que hay que saber lo dice la propia novela.

–¿No supone algún conocimiento histórico la lectura de las novelas?

–Veamos la historia de Europa. Desde el año 1000 hasta nuestros días, no es sino una aventura común. Formamos parte de ella y todos nuestros actos, individuales o nacionales, solo revelan su significado decisivo si los situamos en relación con ella. Puedo comprender a don Quijote sin conocer la historia de España. No podría comprenderlo, en cambio, sin tener una idea, por global que fuera, de la aventura histórica de Europa, de su época cabaleresca, por ejemplo, del amor cortés, del paso de la Edad Media a la Edad Moderna. (Kundera, 1990:43)

Una idea global de la aventura, de la cabaleresca, del amor cortés, son ideas, conceptos y concepciones de una semántica que los lectores socializados en la historia y cultura occidental tienen, comprenden. La novela descubre categorías de la existencia como posibilidades humanas, y se espera, señala Kundera, que cada nuevo novelista descubra alguna nueva situación humana posible, o bien, que continúe alguna previa en condiciones contemporáneas (si ya había sido observada por algún otro escritor); en la medida en que cambia el mundo moderno, cambian las formas de sentido con las cuales pueden observar su mundo. “La novela no examina la realidad sin o la existencia. Y la existencia no es lo que ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser” (Kundera, 1990:46), y esto sin importar que haya sido dado en la realidad real, sino que lo que importa es que ella construya –artificial y ficticiamente– sentido narrativamente.

Esto es lo que faculta a cada persona para el entendimiento del sentido de lo escrito en un texto novela, misma que compete en principio a cualquier persona, cuyo sistema psíquico y marco cultural le permite procesar el sentido sobre el ser humano arrojado al mundo a su modo, como sucede con cualquier persona, ya sea que cuente con estudios literarios o no, con capital económico o no, con familia o no, políticamente liberal o no.

Mediante la observación de personajes (yos imaginarios) y de problemas ficticios (situaciones significativas del mundo), el hecho de no saber leer ni escribir no limita la comprensión de este tipo de comunicaciones que emplean lenguaje, que como ya dijimos, es de un modo distinto al ordinario. Solo se requiere tener una idea global de lo que es una persona y de lo que es el mundo (Kundera 1990) para poder autobservarse en lo narrado.

En la novela del escritor alemán Bernhard Schlink titulada en español ‘El lector’ (Schlink 2000) –y que en el original alemán se llama *Der Vorleser*, es decir ‘el que lee en voz alta’– se narra la historia amorosa de una pareja durante la Alemania nazi, en la cual el joven Hans de 15 años, lee en voz alta novelas clásicas y contemporáneas a su pareja Hanna, una mujer 15 años mayor que él pero que no sabe leer ni escribir. Hans no sabe de esta condición de ella sino hasta muchos años después, cuando sus vidas ya se han separado y ella está siendo juzgada por crímenes de guerra. Recuerda, entonces durante el juicio, sus encuentros amorosos con esta mujer años atrás y reflexiona que,

“Sus observaciones sobre literatura eran a menudo asombrosamente acertadas. «*Schnitzler es perro ladrador y poco mordedor*», y «*Stefan Zweig lleva el rabo entre las patas*», o «*Keller lo que necesita es una mujer*», o «*las poesías de Goethe son como pequeñas estampas enmarcadas en oro*», o «*estoy segura de que Lenz escribe a máquina*». Como no sabía nada de todos esos escritores, Hanna suponía que eran contemporáneos, al menos mientras nada indicase lo contrario. En efecto, me sorprendió ver que hay mucha literatura antigua que se puede leer como si fuera de hoy; alguien que no sepa nada de historia puede creer que todas esas costumbres de tiempos pasados son en realidad las costumbres actuales de tierras remotas.” (Schlink 2000).

Como dice la teoría del arte de Luhmann, las referencias de entendimiento de una obra de arte se encuentran primeramente en la misma obra, y para la novela como obra de arte se requiere tener la posibilidad de hacer hipótesis existenciales.

Veamos otro ejemplo, ahora musical, de cómo la comprensión y disfrute artístico no dependen de la posición económica ni del nivel educativo. La película 'El Piano' (Campion, 1993) se trata de la historia situada en el siglo XIX, de una pianista escocesa que luego de un evento traumático deja de hablar, se comunica y expresa tocando su piano y mantiene comunicación social mediante notas que escribe en una pequeña libreta y mediante lenguaje de señas a su pequeña hija. Luego de la muerte de su primer esposo, su padre la obliga a casarse con un segundo marido, que es un rico terrateniente en Nueva Zelanda. Al viajar y llegar a su nueva vida, su nuevo esposo no entiende que la pianista usa en ratos al piano para expresar sus estados de ánimo y la obliga a abandonarlo en la playa donde ella arribó con sus pertenencias. El capataz de las tierras del marido, que se da cuenta de lo mucho que ella disfruta tocar el piano a escondidas de su marido, le pide que le dé clases de piano, pero esto es un pretexto, pues él está enamorado de ella y de verla su tocar el piano que lo conmueve profundamente. Tienen un romance clandestino hasta que los descubre el marido; este le corta un dedo a la pianista. El capataz se la lleva a vivir su amor mutuo y el que ambos tienen por el piano, mismo que el marido nunca sintió ni entendió, aunque ciertamente era el rico y con estudios, a diferencia del capataz que no sabía leer ni escribir y era miembro originario de una tribu local colonizada. Las comunicaciones amorosas no son comunicaciones económicas, ni las comunicaciones económicas garantizan la comprensión ni disfrute de las comunicaciones artísticas. Dinero, educación, amor y arte son comunicaciones diferenciadas, nos dice la teoría luhmanniana.

Otra historia: en la película 'La joven con el arete de perla' (Webber, 2003), (basada en la obra homónima de la escritora estadounidense Tracy Chevalier), se narra la historia ficticia del pintor Johannes Vermeer y su famoso cuadro (1665-1667), en la que, viviendo él con su esposa y su suegra, tiene que vender sus cuadros a un rico mecenas para mantener a su familia de abuelo que cada vez es más numerosa. Griet es una joven que llega a trabajar como mucama a la casa del pintor, el cual le pide que le asista en su actividad de pintar además de seguir con sus otras labores de limpieza, petición que sorprende a todo el entorno, a la propia Griet, a la esposa del pintor y a la suegra, pues es por ellas sabido que el pintor no permite entrar a su estudio a nadie, y porque Griet es justamente la sirvienta que es analfabeta, y ellos, regidos bajo la idea de aquel tiempo de que el arte es algo que se aprecia gracias al abuelo (y después, gracias a la educación), consideraban que ella no podría entender nada de arte. La relación entre el pintor y Griet se va desarrollando en torno a la pintura, Vermeer encuentra en ella una interlocutora que entiende de colores y tonalidades, de texturas, de composición del cuadro y de la paciencia de la preparación de las pinturas y sus materiales. Se genera intimidad entre ambos y complicidad que lleva sentir celos a la esposa de Vermeer, quien termina por correrla furiosamente de la casa al ver que el último cuadro que ha pintado tiene a Griet como modelo y no la ha elegido a ella. Le reclama a su esposo frenética y al borde de la violencia: '¿por qué no me pintaste a mí?', '¿por qué tú no entiendes nada!', le responde avergonzado y resignado.

Entiende de arte quien es capaz de conmoverse ante lo ofrecido, de percibir intuitivamente y con imaginación, quien es capaz de retardar la conciencia y de autoobservarse individualmente mediante la obra de arte.

El arte es la comunicación que no requiere necesariamente de otras comunicaciones para su comprensión, solo requiere que como realidad ficticia se distinga de la realidad real mediante sus propios sentidos construidos y contenidos en ella. Y, lo que, es más, constituye otra forma

de conocimiento no gobernado por la razón occidental, ya que es una comunicación que se dirige a la percepción de forma diferente a la ordinaria, cautivando los sentidos, la fantasía o los sentimientos. El sociólogo de Bielefeld afirma que, la tradición de occidente colocó a la razón por encima de “lo sensorial –esto es, la percepción” (Luhmann, 2005: 17), la cual compartimos con los animales, pero en ese movimiento de jerarquización se niega lo que puede ser prioritario y relevante respecto a la comunicación social que se da a través de las obras de arte.

“Se puede decir que la comparación muestra una prioridad evolutiva, genética y funcional de la percepción sobre el pensamiento. Un ser vivo dotado de sistema nervioso central debe primero externalizar y construir un mundo externo, para, a partir de allí –de la percepción del propio cuerpo y de los problemas con el mundo externo- hacerse capaz de articular su propia autorreferencia... Toda comunicación depende invariablemente de la percepción.” (Luhmann, 2005:17-18).

Sobre esa facultad perceptiva, descrita significativamente al inicio del libro de Luhmann (2005), el arte como comunicación se sitúa con maestría y constituye una forma posible de conocer el mundo, ya sea el propio, el social o el natural, de ahí que se pueda hablar del analfabeto artístico: aquel que no es capaz de observar el mundo por medio de las observaciones que el arte ofrece. Estos casos son los que constituyen el ejército de excluidos del arte, los analfabetos del arte, aquellas personas que, aunque tengan capacidad económica de comprar arte, se muestran insensibles ante los sentidos ofrecidos por el arte y sus obras. Junto a los pobres de la economía, los excluidos de ésta, están los pobres del arte, sus excluidos.

CONCLUSIÓN

El arte es la forma de comunicación en la que justamente su función comunica al dirigirse a la percepción, de modo que el observador-espectador tiene la sensación de que la obra, musical, teatral, poética, novelesca, pictórica, etcétera, realmente comunica lo que la persona siente, aunque el sentir sea una operación interna del sistema conciencia, y no comunicación. Las obras de arte son objetos que fueron creados *ex profeso* para ser obras de arte: para comunicar comprometiéndose al observador con logros perceptivos, esto es, dando la impresión de que lo que ahí se está mirando, escuchando, leyendo o presenciando, ello “aparentemente *comunica* exactamente las formas que se *perciben*, y [así] el observador del arte percibe que la conexión [de formas de la percepción] puede comunicarse” (Cursivas añadidas) (Werber, 1996). Las obras de arte tienen la característica de dar la impresión de que así se siente, así se percibe, así se imagina, siendo estas facultades que no se encuentra condicionadas ni gatilladas por otros sistemas de función y participa en ellas quien participa de la comunicación artística.

REFERENCIAS

- Bolz, N. (5 de diciembre de 2017). Niklas Luhmann: Das Genie der Gesellschaftstheorie. *Neve Zürcher Zeitung*. <https://www.nzz.ch/feuilleton/das-genie-der-gesellschaftstheorie-ld.1335385?reduced=true>
- Campion, J. (Directora) (1993). *El Piano* [Película]. Ciby 2000-Jan Chapman Productions.
- Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática de México (INEGI), (2020) Censo de Población y Vivienda 2020. <https://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/analfabeta.aspx?tema=P>
- Kundera, M. (1990). *El arte de la novela*. Vuelta.
- Luhmann, N. (1998). Inclusión y exclusión. En: *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*. (pp. 167-195). Trotta.
- Luhmann, N. (1999). El arte como mundo (Weltkunst). En: *Teoría de los sistemas sociales II*. (pp. 9-65). Universidad Iberoamericana, Universidad de los Lagos, ITESO.
- Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Anthropos, Universidad Iberoamericana.
- Luhmann, N. (2002). La forma escritura. *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, (XX)1, 3-21.
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Herder, Universidad Iberoamericana.
- Luhmann, N. (2007). *La sociedad de la sociedad*. Herder, Universidad Iberoamericana.
- Unesco Institute for Statistics, (UIS). (septiembre de 2016). *Las tasas de alfabetización están en aumento pero millones de personas siguen siendo analfabetas*, <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs38-50th-anniversary-of-international-literacy-day-literacy-rates-are-on-the-rise-but-millions-remain-illiterate-2016-sp.pdf>
- Schlink, B. (2000). *El lector*. Anagrama.
- Webber, P. (Director) (2003). *La joven con el arete de perla* [Película]. Delux Productions.
- Werber, N. (1996), Nur Kunst ist Kunst. *Soziale Systeme* 2(1), 166-177.
- Wolf, V. (2005). *Un cuarto propio*. Colofón.

Recibido: julio 2022

Aceptado: agosto 2022

MAD

ISSN 0718-0527

Facultad de Ciencias Sociales | Universidad de Chile

Avenida Capitán Ignacio Carrera Pinto 1045 Ñuñoa 7800284 | Santiago | Chile

+56 2 29787760 | revistamad.uchile@facso.cl | www.revistamad.uchile.cl

Twitter y Facebook: [@RevMadUChile](https://twitter.com/RevMadUChile)