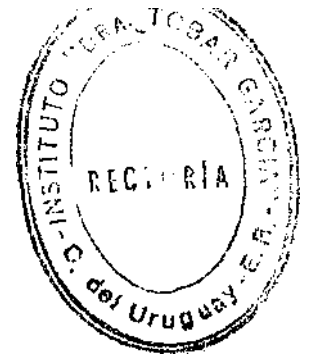


Título original: // *linguaggio adiarte*
Publicado en italiano por Bompiani, Milán

Traducción de Rosa Premat
Supervisión de Lorenzo Vilellis

< -abierto de Julio Vivas



SUMARIO

PROLOGO.	9
1- LA CRÍTICA ARTÍSTICA PRESEMIOTICA	19
1.1 <i>El puro visualismo.</i>	19
1.2 <i>Fundamentos del pensamiento sobre el arte:</i> <i>Warburg y Cassirer.</i>	24
1.3 <i>Estéticas simbólicas.</i>	30
1.4 <i>La iconología.</i>	36
1.5 <i>Teorías psicológicas.</i>	51
1.6 <i>Teorías psicoanalíticas.</i>	57
1.7 <i>Ernst Gombrich.</i>	60
1.8 <i>Sociología del arte.</i>	66
2. SEMIÓTICA Y ESTÉTICA	75
2.0 <i>Generalidad.</i>	75
2.1 <i>Charles Morris y el pragmatismo americano.</i>	78
2.2 <i>Formalismo y estnicturalismo: Román Ja-</i> <i>kohson.</i>	{34
2.3 <i>Formalismo y estnicturalismo: Jan Muka-</i> <i>rovsky.</i>	9]
2.4 <i>Estéticas informacionales.</i>	'97
2.5 <i>El caso italiano: el encuentro de diferentes</i> <i>tradiciones.</i>	106
25.1 <i>Oalvano Della Volpe y la relación entre</i> <i>marxismo y estnicturalismo.</i>	106
25.2 <i>Guio Dorfles y ía extensión de la estética.</i>	108
25.3 <i>Emilio Garrón; y la estética neokantiana.</i>	!11
25.4 <i>Rc;ia!o Barilii y la «culluvología».</i>	115

i:' edición, 1987
'•!." reimpresión, 199/

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bç]0 las
sruíunnes establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra per cualquier método o
procedinu?;;:.-, > nipi; "uüidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de
: icmpiares de ella iue."loU- alquiler o préstamo públicos.

© 1985 (Jruppo Eclitoriaie Fabbri, Bompiani,
Sonzogno, Etas, Milán
& ele todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paulos Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial l'aidós. SA1CF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-7509-436-8
Depósito legal: B-48.124/1997

impreso en Edim, S.C.C.I...
Badajoz. 145 - 08018 Barcelona

;ji.!""i'es.) en h->!>aha •• l':ln;cd in Spaln

2.5.5	Umberto Eco y la estética semiótica. . . .	118
2.6	<i>Junto a y contra la semiótica: posmoderno y deconstrucción.</i>	126
3.	TRADICIONES Y PROBLEMAS DE LA SEMIÓTICA DE LAS ARTES.	133
3.1	<i>¿El arte es lenguaje?</i>	133
3.2	<i>El problema del iconismo.</i>	143
3.3	<i>Lo específico, el modelo lingüístico, la unidad.</i>	165
4.	LAS TENDENCIAS ACTUALES	177
4.1	<i>Modos de producción semiótica.</i>	179
4.2	<i>Tipología de la cultura.</i>	186
4.3	<i>Permanencias del modelo lingüístico</i>	193
4.4	<i>Visible/legible.</i>	196
4.5	<i>El modelo greimasiano.</i>	203
4.6	<i>Investigaciones lógicas.</i>	212
4.7	<i>Semiótica neopeirceana.</i>	217
4.8	<i>Teoría de las catástrofes.</i>	220
4.9	<i>Los artistas interpretados por los filósofos.</i>	227
4.10	<i>Teoría del arte.</i>	236
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	243
	ÍNDICE DE NOMBRES	275

Prólogo

«Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurais dit.»

Comedie

Este libro intenta ocuparse de la relación entre el arte y la comunicación. Pero ésta es una referencia tan sintética que corre el riesgo de ser demasiado genérica o demasiado oscura. Trataremos de explicar, entonces, qué significado tienen las tres palabras «arte y comunicación*».

Comencemos, ante todo, por la conjunción «y». La conjunción «y» implica que los dos objetos («arte», «comunicación») tienen una relación de conexión. Por lo tanto, la finalidad de este manual es la de explicar qué es esa relación. Rápidamente quiero adelantar que no se examinarán *todos* los tipos de conexión. En efecto, las relaciones entre arte y comunicación pueden estar orientadas en dos direcciones: aquella que se refiere a lo que en el arte atañe a la comunicación, o la que se refiere a lo que en la comunicación atañe al arte. En el primer caso, nos ocuparemos de las prácticas artísticas (comprendida la crítica) desde el punto de vista comunicativo. En el segundo, de lo que interesa a los artistas en las teorías de la comunicación (éstos desarrollan las teorías estéticamente, como ha sucedido con muchísima frecuencia en la historia del arte). Nosotros nos estableceremos en la primera dirección. La otra razón por la cual no se estudiarán *todos* los tipos de conexión está en el hecho de que optaremos por 'as definiciones sintéticas, tanto de «ar+e» como de «comunicación». Con lo que hemos llegado a la explicación de los dos términos principales..

«Arte». El diccionario (elijo el *Dizionario della lingua italiana*, de DEVOTO y OLÍ) nos da las siguientes definiciones:

1. Cualquier forma de actividad del hombre que lo prueba o ensalza su talento creativo o su capacidad expresiva en el campo estético. •

2. Las artes ligativas (pintura, escultura, arquitectura).

3. Las características que el juicio crítico encuentra como esenciales para definir, como realizadas la naturaleza y la originalidad de una obra o de una personalidad por ejemplo, «el arte sublime de Dante»).

4. Cualquier conjunto de técnicas o de métodos referentes a una realización o a una aplicación en el campo de la actividad humana, especialmente en un oficio o profesión (por ejemplo, «el arte médico», «el arte poético», «el arte de la oratoria»).

5. La actividad de quien interpreta obras dramáticas o musicales en el escenario.

6. Oficio, artificio, sortilegio, destreza.

7. Cada una de las organizaciones dirigidas a la protección de los intereses económicos, políticos y sociales de los artesanos, mercaderes y trabajadores, sobre todo en el Medioevo (por ejemplo, «el arte de la lana»).

Rápidamente podemos eliminar las definiciones 5, 6 y 7, que no tienen que ver con lo que nos interesa. Pero quedamos con cuatro, que aunque algunas de ellas lo hagan sólo parcialmente, interesan a nuestro tema. Por lo tanto:

a) hay una definición general que incluye toda capacidad creativa-expresiva destinada al logro de un efecto estético;

b) hay una definición específica que nos dice cuáles son las artes, incluso desde el punto de vista anterior, si bien las limita a las expresiones que se dan por medio de materiales visuales (aunque se trate, obviamente, de una definición históricamente determinada, que adjudicaba el calificativo de «arte» sólo a las artes mayores);

c) hay una definición que relaciona la obra con un juicio positivo de base idealista (el Arte y lo Bello están ligados, pero que se basa sobre la obra misma (su «natu-

; raleza» y su «originalidad»), o sobre el conjunto de obras de un autor (la «personalidad» se encuentra, evidentemente, en lo que el autor ha hecho);

d) finalmente hay una definición que se limita al cómo se produce una obra cuando ésta está sujeta a técnicas «específicas».

Si quisiéramos reunir en una sola definición las cuatro variantes que expusimos, obtendríamos la siguiente propuesta, que indica perfectamente lo que en este libro se entenderá por «arte»: *una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas.*

Un corolario inmediato de esta definición es que por «arte» debemos entender tanto un carácter de las «fuentes» de la obra, como un efecto sobre el público (campo tradicionalmente reservado a la estética). Un segundo corolario es que las obras de arte sean construidas según técnicas específicas (campo tradicionalmente encarado en el interior de la historia del arte). Un tercer corolario es, que las obras de las que nos ocuparemos son esencialmente visuales. Y no sólo eso: en lo que se refiere a la arquitectura, a la fotografía y a los objetos, sólo serán considerados si tienen las tres características indicadas (el efecto estético en particular). En caso contrario serán dejadas a un lado como no pertinentes (y sí pertinentes en otros campos de investigación).

Veamos ahora el término «comunicación». Por supuesto, lo encararemos en el sentido moderno, o sea, «cada transmisión de información obtenida mediante la emisión, la conducción y la recepción de un mensaje». Se trata, en síntesis, de un proceso socializado, en el cual la información pasa a través de un soporte físico (un canal), entre dos interlocutores (no necesariamente seres humanos), y por medio de un código (un conjunto de reglas para segmentar sistemáticamente el material físico portador de un

contenido igualmente segmentado sistemáticamente; además, un conjunto de reglas para combinar el primero con el segundo). Como se ve, la comunicación es un fenómeno complejo que pone en juego muchos elementos: la naturaleza de los participantes (emisor y receptor), la naturaleza del canal utilizado (que puede ir desde las ondas sonoras a la luz), la naturaleza del código (que puede pasar de las reglas de la lengua hablada hasta el lenguaje de las computadoras), la naturaleza de los mensajes transmitidos mediante códigos, el proceso de la emisión y de la recepción. Cada uno de los fenómenos que participan en el proceso comunicativo puede ser estudiado en su especificidad y puede dar lugar a puntos de vista diferentes sobre la comunicación misma. Por ejemplo, se puede establecer el punto de vista de la emisión como el momento en el cual se dispone la producción de mensajes según leyes económicas, y se dispone el consumo de los mensajes mismos; o, en cambio, se puede indagar en el conjunto de los mecanismos psicológicos por los que un mensaje es producido en sus orígenes o recibido en su destino; o también se puede estudiar, la naturaleza del canal de transmisión, además del aspecto informacional del mensaje por medición del cociente informativo. También es posible detenerse sobre el carácter social de la comunicación misma, observando la contractualidad que se da en el interior de un grupo social, o la relevancia respecto a los valores de la comunidad en la cual son transmitidos los mensajes, o los comportamientos de los sujetos sociales que están en juego en relación a la emisión y al consumo. También es posible, en cambio, detenerse en el lenguaje que se utiliza para comunicar, que es la línea que se seguirá en este volumen y que explica su título. Según los puntos de vista elegidos algunas veces, hay disciplinas que se ocupan del problema específico (a veces alternativas, a veces concurrentes, a veces coincidentes). Entre las que consideran que dentro del proceso comunicativo es fundamental el momento del mensaje, y en función de esto estudian los diferentes lenguajes a través de los cuales se transmite el mensaje, ocupa un lugar preeminente, indiscutiblemente, la semiótica o «ciencia de los signos».

La semiótica considera todos los fenómenos culturales[^] "£,\ como fenómenos de comunicación. Y no ¡solo eso. Los\ o \ considera también como procesos de significacióif, K<8ho > j! ya se ha dicho, un proceso comunicativo es, en efecto, elí • "iI simple paso de una señal que tiene una fuente y que, a"/l ;'f través de un emisor y a lo largo de un canal, llega a un,""",* destinatario. Pero esta condición sólo ratifica que la señal. produce una reacción en el destinatario como respuesta a un estímulo, y no que la señal tenga la capacidad de significar algo. Cuando la comunicación se produce entre máquinas, por ejemplo, se tiene comunicación porque hay un pasaje de señales de una máquina a la otra y la segunda reacciona frente a esa señal, pero no se tiene significación. En cambio, cuando el destinatario es un ser humano (y no importa que lo sea la fuente: basta con que ésta emita mensajes contruidos según reglas conocidas por el destinatario humano), estamos en presencia de un proceso de significación que requiere una interpretación por parte del *destinatario* mismo. En este sentido, tal como dice Eco en el *Tratado de semiótica general* (1975), «la semiótica tiene que ver con cualquier cosa que pueda ser *asumida* como signo. Es un signo toda cosa que pueda ser asumida como un sustituto significante de cualquier otra cosa. Esta otra cosa no debe existir necesariamente, pero debe subsistir de hecho en el momento en el cual el signo está en su lugar. En ese sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo aquello que puede ser usado para mentir». A partir de estas definiciones, se puede decir que la semiótica tiene frente a sí un campo de intervención extremadamente amplio: se ocupará del lenguaje animal (partiendo de un límite no cultural hasta un límite superior y complejo), de la comunicación táctil, de los sistemas del gusto, de la paralingüística, de la semiótica médica, de cinésica y proxémica (gestos, posturas, distancias), de los lenguajes formalizados (álgebra, lógica; química, por ejemplo), de los sistemas de escritura, de los sistemas musicales, de las lenguas naturales, de las comunicaciones visuales, de las gramáticas narrativa y textual, de la lógica de las presuposiciones, de la tipología de la cultura, de la estética, de las comunicaciones de masa,

de los sistemas ideológicos. De todo, si se quiere. Pero de todo siempre *desde e' punto de vista de la comunicación y de la significación*.

En este punto, comienza a ser claro el significado del binomio «arte y comunicación». Quiero poner en claro que el arte, como condición de ciertas obras producidas con fines estéticos y de la producción de objetos con efecto estético, es un fenómeno de comunicación y de significación, y puede ser investigado como tal. Esto significa que tendremos que partir de algunas premisas:

a) que el arte sea un lenguaje;

b) que la cualidad estética, necesaria para que un objeto sea artístico, *también* pueda ser explicada como dependiente de la forma de comunicar de los objetos artísticos mismos;

c) que el efecto estético que es transmitido al destinatario *también* dependa de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.

Es obvio que cada una de estas premisas crea problemas. En el curso de los últimos decenios, por cierto, cada una de ellas constituyó un tema de debate, a veces hasta extremadamente intenso. Por ejemplo: afirmar que el arte pueda ser analizado como fenómeno comunicativo ¿significa, quizá, que la comunicación (o mejor, las teorías que se refieren a la comunicación) *puede explicar el arte*? A una pregunta como ésta se puede contestar tanto afirmativa como negativamente. Si por «explicar el arte» se entiende dar cuenta de los fenómenos artísticos atribuyéndoles un juicio de valor, reconstruyendo las intenciones del artista, su psicología, su relación con la sociedad, la ubicación histórica de la obra y demás, la respuesta es *no*. Una teoría del arte sobre una base comunicacional no nos dice *todo* sobre el arte y, sobre todo, no se ocupa de la formulación de los juicios de valor. En cambio, si para «explicar el arte» se trata de dar cuenta de cómo están contruidos sus objetos para crear un sentido, para manifestar efectos estéticos, para ser portadores de valores del gusto, y otros elementos más, entonces la respuesta será *sí*. Y no sólo eso: el análisis del fenómeno artístico como hecho comunicativo podrá establecer científicamente otros

tipos de disciplinas que están relacionadas con los interrogantes anteriores. Será capaz, por ejemplo, de mostrar cómo el mensaje artístico puede contener rasgos destinados a la propia interpretación. O cómo puede tratar el material lingüístico de manera de renovar los códigos existentes y producir innovaciones. O cómo en el mensaje existen caracteres portadores de valores estéticos. Y otras más. En otras palabras: el punto de vista de la comunicación nunca intentará decir *si* una obra de arte es «bella»; sin embargo, dirá *cómo y por qué* esa obra puede querer producir un efecto que consista en la posibilidad de que alguien le diga «bella». Y más aún: no tratará de explicar «lo que quería decir el artista», sino, más bien, «cómo la obra dice aquello que dice». En síntesis, para explicar las obras de arte en el sentido restrictivo expuesto anteriormente, el punto de vista de la comunicación quiere limitarse *sólo al texto y no a los elementos exteriores a él* (vida del artista, sucesos históricos, psicología de los participantes en el intercambio de la comunicación, intuición del crítico, «documentos» de la época, etc.). Naturalmente, es obvio que también está excluido todo concepto idealista sobre la «inefabilidad» de la obra de arte, es decir, sobre el hecho de que su significado sólo sea perceptible por medio de una relación espiritual casi de médium con el objeto. A pesar de todo esto, aún quedan problemas. Por ejemplo: no se da por descontado que el arte sea un lenguaje. Como veremos mejor en la segunda parte del libro, esta afirmación debe ser demostrada. Y sólo puede serlo en la medida en que se pueda verificar que las obras de arte responden a ciertos requisitos: que sean un «sistema»; que engan coherencia respecto al funcionamiento general de los sistemas de signos; que estén constituidas por una forma y un contenido; que obedezcan a leyes estables de la comunicación misma; que todos los sujetos del acto lingüístico participen de los códigos eventuales en base a los cuales la obra comunica; que la reformulación evidente de los códigos (típica de las obras de arte) también tenga un fundamento explicable en el interior del sistema.

Por supuesto que los diferentes grupos y corrientes han contestado en forma diferente a la pregunta sobre si

el arte es un lenguaje o no lo es. Y esto ha sucedido tanto en las escuelas propiamente semióticas y lingüísticas, como en las disciplinas que sólo marginalmente encarraron el mismo¹ problema desde diferentes puntos de vista. Por lo que los capítulos que siguen no están limitados solamente a los estudios rigurosamente semióticos que se refieren al arte, sino también a los estudios que tienen algún parentesco con la semiótica bajo el gran común denominador de las ciencias humanas, y que se entrecruzan con ella precisamente a propósito del lenguaje de las artes. Por otra parte, una vez aceptada la idea, incluso con toda la variedad de posiciones, de que el arte es un lenguaje (y de que cada arte es un lenguaje), queda planteado el problema de *cómo* las artes se constituyen en sistemas lingüísticos. ¿Cada arte es un sistema autónomo y específico? ¿O cada una de las artes se diferencia por la parte significativa, pero el significado siempre está producido de la misma manera? ¿Y cuál es la relación de cada «específico» eventual con un sistema general de comunicación y de significación? Y, finalmente, ¿cuál es la relación con el sistema lingüístico que conocemos mejor, la lengua natural? Son una serie de interrogantes a los que este libro intentará responder en forma clara y completa en lo que se refiere a las posiciones expresadas por las diferentes teorías, pero, como se verá, los interrogantes permanecen abiertos con mucha frecuencia. Es un hecho que la relación entre arte y comunicación, en el estado actual de los estudios, está muy lejos de ser definitivamente resuelta.

Queda una última advertencia que se refiere a la selección de autores e investigaciones de los cuales se habla. El cuadro del debate técnico pretende ser completo. Eso no significa, sin embargo, que sea completo desde un punto de vista objetivo. El carácter de plenitud depende siempre de un punto de vista especial, el del autor, y no de una aséptica síntesis de lo existente. Esto significa que las eventuales lagunas que se puedan encontrar en el texto dependen, por cierto, de una eventual ignorancia mía, pero mucho más del hecho de que algunos trabajos no los consideré pertinentes o interesantes respecto al tema. Por

otra parte, respecto a algunos autores prefiero unos trabajos en lugar de otros. También aquí es válido el criterio de la subjetividad. Este libro quiere asimismo ser¹ espejo de mis lecturas y mis pasiones, tanto de las que aprecio como de las que rechazo. \ i :•

Como todo libro, también éste tiene deudas; con Umberto Eco, que hizo que la primera intención de reeditar mi viejo *Arti figurative e linguaggio*, de 1977, se transformara en la producción de un nuevo libro. Y deudas con Roberto Benatti, que me ayudó en la sistematización de la bibliografía general; con Lucia Corrain y Giuseppina Bonerba, que junto con el mismo Benatti tienen los ojos abiertos ya desde 1978 sobre lo que se publica en materia de arte y comunicación, señalándome generosamente lo que se me podía escapar.

. La crítica artística presemiótica

& i ~ c ' & -

1.1 El puro visualismo

Si quisiéramos buscar un origen «histórico» al requerimiento de analizar los fenómenos artísticos desde el punto de vista de su organización comunicativa, podríamos remontarnos, quizás, a los comienzos de los tratados del arte. En realidad, no hay duda de que las teorías artísticas siempre tuvieron que ver con aspectos de la comunicación. Sin embargo, como nos debemos limitar a los momentos de interés metodológico explícito por los aspectos comunicativos de los objetos estéticos, debemos limitar la búsqueda sólo al siglo xx, que, no por casualidad, coincide con el nacimiento de las teorías modernas del lenguaje.

La primera corriente de la cual es necesario ocuparse, también por su larguísimo desarrollo que alcanza hasta las más recientes producciones contemporáneas, es la llamada «teoría de la pura visibilidad» o «puro visualismo». El origen de la teoría se remonta a la segunda mitad del siglo xix, pero la manifestación más coherente de una expresión «lingüística» pertenece a los comienzos del siglo xx. El fundador filosófico de la teoría es Konrad Fiedler en forma paralela con el nacimiento del formalismo en la teoría estética proveniente de Herbart, que nuevamente llevaba la esencia de lo Bello a las relaciones formales que existían en la obra de arte. El escultor Adolf Hildebrand y el pintor Hans von Marees fueron representantes de la teoría de la pura visibilidad junto con Fiedler. El principio fundamental de la pura visibilidad es que no se trata de analizar el arte construyendo una nueva estética, sino, más bien, formulando una hasta ahora inexis-

tente «teoría de la visión artística». Según los visibilistas puros, el mundo sensible no se expresa mediante los símbolos del lenguaje, que son adecuados para los conceptos y esquemáticos por su naturaleza.

El mundo sensible se expresa, en cambio, a través de la representación visual, en la cual el artista no se abandona pasivamente a la naturaleza, sino que se esfuerza en apropiarse de ella vertiéndola en una expresión. Fiedler dice:

El artista no se distingue por una capacidad visual particular; no por el hecho de que sea capaz de ver más o menos intensamente, o de que posea en sus ojos un don particular de selección, de síntesis, de transfiguración, de valorización, de clarificación, habrá de destacar en sus producciones sólo las conquistas de su visión. Más bien se distingue por el hecho de que la facultad peculiar de su naturaleza lo pone en condiciones de pasar en forma inmediata de la percepción visual a la expresión visual. Su relación con la naturaleza no es una relación visual sino una relación de expresión (FIEDLER, 1887, 43).

En el primer análisis de los purovisualistas no está aclarado qué es concretamente la «expresión». Sin embargo, cuando se pasa del aspecto puramente teórico-filosófico a la aplicación concreta a las obras de arte o a la historia del arte, se observa que el análisis se concentra, sobre todo, en los esquemas o símbolos de la visibilidad, y que la misma historia del arte asume el significado de una «historia de los estilos» y no de una historia de los autores individuales. Es el mismo HILDEBRAND el que indica el paso del momento teórico al momento metodológico-aplicativo en *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), donde intenta una primera clasificación de los símbolos visuales. Hildebrand distingue, por ejemplo, entre algunos tipos de «formas» en relación con los objetos reales representados en la obra artística: la forma «existencial» se contrapone a la forma «activa»; la «visión lejana» a la «visión cercana». Esas «formas» no son otra cosa que categorías propias y verdaderas de la re-

presentación, que sirven para expresar una concepción del espacio y de la realidad mediata de la vista. Hildebrand llega a afirmar, por ejemplo, que sólo la visión lejana manifiesta el punto de vista intencional del artista; mientras que la cercana es adecuada para el punto de vista científico.

A comienzos del siglo xx se produce un desarrollo fundamental de la teoría de la pura visibilidad gracias a Alois RIEGL y su *Spätromisches Kunstindustrial* (1901). Riegl sostiene que el desarrollo de los estilos artísticos no depende de presuntas «decadencias» o «alzas» de elementos precedentes o innovadores, sino más bien de momentos precisos de «voluntad artística» (*Kunstwollen*). La voluntad artística aparece cabalmente a través de algunos conceptos visuales fundamentales. Riegl, por ejemplo, señala una visión «táctil» contrapuesta a una visión «óptica» (es decir, verosímil); una visión «plástica» contrapuesta a una visión «colorista»; una visión «planimétrica» contrapuesta a una visión «espacial». La elaboración de estas categorías generales da lugar a diversos estilos que no son otra cosa que las maneras con las que una cultura determinada expresa su gusto general por la forma.

Sin embargo, la verdadera gran sistematización de las categorías de la forma desde un punto de vista lógico y metodológico pertenece a Heinrich WÖLFFLIN, especialmente en *Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe* (1915). Como tema en particular, Wölfflin hace derivar los pasajes de un período a otro período y de un estilo a otro estilo, de las modificaciones de la visión figurativa, es decir, de las relaciones entre los elementos de su sistema. Cada estilo no sería otra cosa que la construcción coherente de elementos formales, distinguidos en oposiciones binarias como «visión lineal» / «visión pictórica», «visión superficial»/«visión de profundidad», «forma cerrada»/«forma abierta», «multiplicidad» / «unidad», «claridad» / «incertidumbre» (o «claridad absoluta»/«claridad relativa»). Según un ejemplo del mismo Wölfflin, el barroco sería definible como una secuencia de polos categoriales: polo pictórico, profundidad, forma abierta, unidad, claridad relativa de la visión. La construcción metodológica de Wölff

flin, que aparentemente es sólo sistémica, se conjuga, sin embargo, con una rígida concepción evolucionista en el campo histórico: el cambio de visión característico de una época y de una cultura es entendido como monodireccional e irreversible, lo que contrasta tanto con un análisis objetivo de la historia de los estilos como con una concepción que quiera prescindir de la «historia» misma y se proponga como una «gramática» de la visión. En el primer caso, en efecto, existe más de una demostración de los «retornos» de estilo en el curso del tiempo; mientras que, en el segundo, nada impide en el plano teórico que categorías que ya se han manifestado en una época determinada puedan repetirse, aunque sea en otras combinaciones. Por otra parte, desde el punto de vista filosófico se ha destacado que la teoría de la pura visibilidad en la acepción de Wolfflin se vincula con la fenomenología de Husserl, sobre todo en lo que se refiere al concepto de la «reducción» del objeto a una apariencia sensible por parte del artista. Esa reducción se produce con criterios independientes de la psicología o de la intuición del artista o del observador, y por lo tanto permite un análisis sistemático del producto artístico mismo, análisis que se limita a su descripción, comprensión y explicación más allá de la expresión de juicios de valor. Aporta el método para reconocer el mecanismo y el código de cada poética, excluyendo la interpretación valorativa e intuitiva de la obra de arte, además de aportar el recurso a análisis extratextuales, como los que se basan en los documentos históricos. Como es natural, ha sido precisamente este aspecto el que fue criticado con frecuencia en el ambiente de la crítica de arte, sobre todo en el sector idealista. Lionello VENTURI, en *Pretesti di critica* (1929), ya proponía sustituir a la pura visibilidad como gramática de las formas abstractas por una teoría orientada a sus resultados subjetivos. Más recientemente, Cesare BRANDI en *Le due vie* (1966), aun reconociendo al puro visualismo el mérito de haber abierto camino a nuevas concepciones críticas (estructuralismo, semiótica), desde el momento en que éste va «de los elementos inmediatos de la percepción a un principio interno de organización en el

que reside la razón de la figuratividad» (BRANDI, 1966, 33), admite también que la teoría ha ido al encuentro del fracaso, ya que ha intentado transferir un método esencialmente sincrónico (es decir, relativo a la organización interna de los objetos independientemente de su evolución temporal) a una concepción muy rígida de la historia y de su desarrollo.

Una evolución de la teoría de la pura visibilidad se tiene en los años veinte y treinta, aunque quizás exprese un fuerte contraste con algunas de sus concepciones. Henri FOCILLON, en *La vida de las formas* (1934), retoma al menos un principio esencial del puro visualismo, o sea, que las formas artísticas puedan ser examinadas en forma autónoma, independientemente de otros elementos de la historia y de la historia de la cultura, como si estuvieran dotadas, precisamente, de una «vida» propia. Por lo demás, según Focillon, el universo mismo no es otra cosa que movimiento y metamorfosis de las formas, que están provistas de un «destino» propio, en búsqueda constante de una estabilidad estructural. Este concepto reaparecerá en el ámbito científico por lo menos treinta años después con la teoría de las catástrofes de Rene Thom (véase capítulo 4.8). Algunos conceptos que Focillon retoma del formalismo filosófico y de la pura visibilidad, permanecen como fundamentales también para la construcción de una teoría lingüística del arte. En el primer capítulo de *La vida de las formas*, por ejemplo, encontramos una espléndida definición de la forma artística en relación con las definiciones de imagen y de signo. Estas implican el concepto de representación de un objeto en base a principios convencionales y estables; en cambio aquella implica la significación de *sí misma*, o bien la posibilidad intrínseca de vaciar o desviar el valor del signo. Estas se fundamentan sobre un sistema; aquella depende de un sistema, pero lo puede romper a cada momento. En este sentido, las formas no son otra cosa que sucesiones de metamorfosis y, por lo tanto, sucesiones de estabilidad y de inestabilidad. Por eso podemos hablar de «estilos»: los estilos son intentos de estabilización de las formas en base a una lógica interior propia; pero los estilos tam-

bien tienen su *vida* morfológica, que se caracteriza por diferentes estados y estadios de estabilización que no siguen un proceso lineal de evolución histórica, sino, más bien, un proceso de ida y vuelta entre estabilización y ruptura estructural. Focilion analiza cuatro de los principales elementos formales que dan lugar a la estabilidad y a la inestabilidad. Son: la espacialización de la forma, la temporalización de la forma, la materialización de la forma, la espiritualización de la forma. En el primer caso, la forma asume valores precisos según la forma de disponerse en un espacio bidimensional o tridimensional, causando cada tanto problemas de estructura (por ejemplo, con las mutaciones del espacio pictórico debidas a las diferentes técnicas prospettivas). En el segundo caso, la forma asume la tarea del rendimiento temporal, ya sea de los objetos representados (movimiento, eventos) como de la propia duración. En el tercer caso, la forma se une con la materia con la cual se expresa y, sobre todo, con las técnicas de elaboración de la materia misma (el toque, la pincelada, el uso del instrumento y de la mano). En el cuarto caso, por fin, la forma se conjuga con los significados espirituales y abstractos que cada artista, período y época dan a la obra de arte, sobre todo sobre una base convencional y simbólica. El formalismo de Focilion ha sido ampliamente retomado, incluso en la época contemporánea, especialmente por Jurgis Baltrusaitis, que ha explorado una dirección insólita, la de la «aventura de las formas», y por Geprge KUBLER, autor de una fundamental *La configuración del tiempo* (1972), que lleva adelante la segunda línea de investigación de Focilion.

1.2 Fundamentos del pensamiento sobre el arte: Warburg y Cassirer

En el primer cuarto de este siglo se desarrollaron algunos de los conceptos fundamentales de la estética y de la historia del arte de matriz lingüístico-simbólica. La cuna de las nuevas tradiciones de las ciencias humanas es Alemania, y en particular son dos los estudiosos que por as-

pectos diferentes resultarán decisivos en el moderno desarrollo de los estudios sobre el tema. Por una parte, está Aby Warburg, considerado el padre de la *iconología*. Por la otra, está Ernst Cassirer, uno de los mayores filósofos europeos, que será un punto de referencia ideal tanto para el desarrollo de la iconografía misma (con Panofsky), como de la estética simbólica (el *New Criticism* americano, Susanne Langer, la semiótica morrisiana). Cassirer, por otra parte, también dará impulso teórico a otras ramas de las ciencias humanas, como la antropología cultural, los *cultural studies* y los análisis de historia de las ideas.

Aby Warburg, a pesar de una producción literaria muy poco sistemática, es considerado hoy como uno de los padres de la historia del arte como disciplina autónoma (GOMBRICH, 1970; GINZBURG, 1966), y en el interior de esta última, como el promotor de esa metodología que PajipisJqL^bauJizarj_xoi]^ljwmbre de icotjQJQquí para diferenciarla de la tradicional *iconografía*. Etimológicamente, la "teoría Sgrafía-eJ «descripción de las imágenes», y el término ha sido principalmente empleado en arqueología para la recolección de los retratos de un personaje determinado, en monedas, estatuas, medallas, pinturas, ilustraciones, etc. Después, el término tomó un sentido más amplio en la historia del arte: define cualquier descripción del sujeto de las obras figurativas, y comprende el análisis de los temas tratados, de su representación, de las mutaciones del tiempo en esa representación, de los atributos de los personajes, de las alegorías, y de muchos otros elementos. En el capítulo dedicado a la iconología veremos mejor cuál es el cambio propuesto por Panofsky. Por ahora es suficiente con señalar que consiste, sobre todo, en reservar a la iconografía un papel meramente descriptivo, y a la iconología un papel más científico, exactamente como sucede con la etnología respecto a la etnografía. Pero si a Panofsky le corresponde el mérito de una verdadera fundación de la nueva disciplina, es a Warburg a quien le pertenece el de haber determinado, más allá de los aspectos descriptivos de la iconografía, una tarea histórica posterior: la de desarrollar una verdadera

«historia de las imágenes», que debe entenderse como historia de las ideas. En este sentido, y en oposición al formalismo contemporáneo, Warburg centra su atención en el «significado» de las imágenes, a partir de cuyo análisis se debiera llegar a una interpretación cultural de la forma artística. Por primera vez, Warburg utilizaba el método de comparar entre sí los materiales iconográficos más variados, también y sobre todo carentes de valor estético, utilizando las imágenes como documentos históricos para la reconstrucción general de la cultura de un período. La última y no cumplida tarea del estudioso alemán fue la de recoger una especie de «atlante» iconográfico, hecho de tablas de madera terciada donde estaban dispuestas como fuera, en «zonas», las imágenes, que mostraba los pasajes, las relaciones, los cambios entre determinados «contenidos» artísticos. El título de la obra futura tendría que haber sido *Mnemosyne*.

El hecho más interesante de la idea de Warburg es que ésta deriva no tanto de estudios precedentes de historia del arte, así como no sólo de su cultura filosófica, sino también de los frecuentes estudios lingüísticos y antropológicos que en ese mismo período llevaban a abandonar la investigación de la diacronía pura (la sucesión temporal de los fenómenos), por un estudio más bien tipológico y sincrónico (la relación «geográfica» de formas y conceptos). Parece demostrable el papel que jugaron en la cultura de Warburg los estudios contemporáneos de antropólogos como Boas y Sapir, de los fundadores de la lingüística moderna como Bloomfield y, antes aun, los neogramáticos alemanes.¹ A partir de este punto de vista se podría llegar a la conclusión de que la historia del arte, en cuanto disciplina humanística, está fuertemente empeñada, desde sus orígenes, en estudiar las imágenes *en manió lenguaje*, así como lo están otras ciencias humanas contemporáneas, como la sociología con Durkheim o la

1. Sobre la relación entre la teoría de "Warburg y las primeras investigaciones paralelas de lingüística tipológica, he intentado mostrar en otra parte cómo en sus orígenes la historia del arte entera se mueve por premisas vagamente semióticas (véase CALABRESE, 1984).

antropología con los ya citados Boas y Sapir. El efecto, los fenómenos expresivos son estudiados como *repasentaciones* de un significado, y, aunque no exactamente así, como las lenguas naturales. = V, •.

Se podría afirmar que las formas expresivas son consideradas «formas simbólicas», es decir, que son capaces de manifestar contenidos que no están motivados directamente por el aspecto natural de las formas mismas. Pero con el término «formas simbólicas» hemos entrado en la consideración de los fundamentos filosóficos y teóricos del invento del término, Ernst CASSIRER, que precisamente en el mismo período (alrededor de los años veinte) elaboró una *Philosophie der Symbolischen Formen* (1923-1929), que es considerada como punto de referencia tanto para los estudios de lingüística como para los de otras ciencias humanísticas. Por otra parte, en lo que se refiere a la materia de la que nos estamos ocupando, el pensamiento de Cassirer aparece como decisivo para el desarrollo de numerosas corrientes de estudios estéticos posteriores.

Como ya se ha dicho, el volumen fundamental de CASSIRER es la *Philosophie der Symbolischen Formen*, pero de los tres tomos de los cuales se compone {*El lenguaje* de 1923, *El pensamiento mítico* de 1925 y *Fenomenología del conocimiento* de 1929}, son especialmente los dos primeros los que aparecen estrechamente relacionados con las sucesivas elaboraciones en el campo del arte que nos interesan aquí. En general, la idea de Cassirer es la de retomar la doctrina kantiana del conocimiento como actividad formadora del pensamiento. Por lo tanto, se rechaza toda interpretación del conocimiento como reflejo de los objetos del mundo por parte de la conciencia. Pero también se rechaza toda formulación idealista de un «pensamiento creador». Lo mismo que en Kant, el problema de Cassirer es el de fundamentar el conocimiento sobre leyes universalmente válidas, pero que no dependan de una pretendida «objetividad» del mundo natural. Tomando en consideración ciencias como la física y la matemática, Cassirer observa que incluso en ellas actualmente se sustituyen los interrogantes que se refieren a la verdadera

naturaleza de los objetos por la búsqueda de determinaciones de las relaciones entre entidades de las cuales no se puede demostrar la «realidad», pero que tienen valor para el pensamiento que las usa como símbolos para su propia actividad de síntesis a priori. En la evolución reciente de la matemática, por ejemplo, se puede ver cómo se desnuda al símbolo de todo carácter intuitivo-sensible, y se tiende, en cambio, a derivar su significado de las relaciones lógicas en las que entra en un sistema de pensamiento determinado. A partir de aquí, nace para Cassirer el interés de analizar todas las manifestaciones de la «civilización» en las cuales se pueda verificar la misma actividad simbólica del pensamiento:

Los diversos productos de la cultura espiritual, el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, el arte, la religión, se convierten, a pesar de su diversidad interior, en miembros de una única gran conexión problemática, se convierten en puntos de partida diferentes para llegar a un único fin: transformar el mundo pasivo de las «impresiones» simples, en las cuales el espíritu aparece encerrado, en un mundo de la pura expresión espiritual (CASSIRER, 1923).

En el primer volumen, dedicado precisamente al lenguaje, Cassirer analiza las teorías filosóficas y las disciplinas específicas relativas al tema, y termina la reseña planteando una especie de evolución de las formas del lenguaje, que, en primer lugar, establecería los elementos expresivos (de la mímica al lenguaje articulado), y luego perfeccionaría sus instrumentos elaborando categorías lingüísticas fundamentales, *é*amp. la del espacio, el tiempo, el número, el «yo», que a su vez constituyen la base de desarrollos posteriores del pensamiento lógico. Por medio de instrumentos como éstos, el lenguaje constituye un punto intermedio entre la visión teórica y la visión estética del mundo. Todos los medios expresivos son, entonces, mediaciones entre esos dos aspectos, ya que todos los medios expresivos funcionan como lenguajes. La comprobación está en el ámbito de los fenómenos que son analizados en el volumen segundo, que está dedicado, como ya

se ha dicho, al pensamiento mítico. Cassirer rechaza toda interpretación histórica, empírica, psicológica, metafísica del mito y, sobre todo, rechaza una interpretación genética («¿dónde nace el mito?»). El punto de llegada tendrá que ser, más bien, la determinación de sus «formas estructurales», es decir, la definición de las categorías de pensamiento que establecen el funcionamiento. Como todo lenguaje, también el mito funciona por medio de una herramienta, «las formas simbólicas», que son un complejo de elementos formales portadores de significado y relacionados con una finalidad y un uso que los generan. (Para este aspecto de las teorías de Cassirer y, sobre todo, para todo lo que se refiere a la relación con el estructuralismo lingüístico, véase la introducción de Salvatore Veca a *Lo strutturalismo nella lingüistica moderna*, CASSIRER, 1946.)

La concepción del símbolo ha sido perfeccionada por CASSIRER en forma continua hasta sus últimas obras. En uno de sus últimos trabajos, *Essay on Man. Introduction to a Philosophy of Human Culture*, 1944, se da, en particular, una redefinición, aunque sea no muy distante de la de 1923. Después de hacer una sumaria reseña de las posiciones sobre la naturaleza del hombre desde Sócrates hasta los filósofos modernos, Cassirer llega a definir la especificidad del ser humano en su capacidad de servirse de la función simbólica. A través del simbolismo, el hombre es capaz de reaccionar frente a los estímulos externos igual que los animales y, sobre todo, de crear los elementos intermedios sobre los cuales basar la actividad del pensamiento. Lenguaje, mito, arte y ciencia son los universos de lo simbólico. Ellos no presuponen ninguna realidad metafísica, y sin embargo constituyen el patrimonio del pensamiento y su «objetividad» misma. En cuanto a la *Filosofía*, en ella se profundizan algunos espacios de búsqueda sobre lo simbólico y, en particular, el del mito y el del arte. A propósito del mito, Cassirer plantea una teoría de la evolución del pensamiento mítico, desde las formas de las religiones primitivas basadas sobre los tabúes y la magia, hasta las expresiones de valores éticos abstractos. En lo que se refiere a la doctrina del arte, Cassirer rechaza todas las teorías objetivistas, como las

que se basan sobre el concepto de mimesis (imitación de la realidad), pero también se opone a las teorías románticas del arte tales como lirismo o como inefabilidad (en este caso, particularmente la teoría crociana). En cambio, lo que más importa es el problema de las «formas» del arte, como elementos esenciales de la objetivación artística. Obviamente, las formas del arte son objetivantes en forma diferente que las de la ciencia o que las del lenguaje, pero comparten por lo menos algunos mecanismos de fondo: los de ser, por ejemplo, armazones intelectuales y racionales. En este sentido, todas las «formas simbólicas» se pueden reconducir al lenguaje: no porque *I* sean sus variantes sino porque tienen un funcionamiento/ análogo. /

1.3 Estéticas simbólicas

La *Philosophie der Symbolischen Formen* de CASSIRER ha representado una matriz común para diferentes corrientes de la historia del arte y de la estética del siglo xx. Ha influido, en particular, tanto en el simbolismo de Susanne Langer y del *New Criticism* americano, que trataremos en seguida, como en la iconología en la acepción de Erwin Panofsky y en la estética semiótica de Charles Morris (de los que hablaremos más adelante). Al menos, ésta es la interpretación más difundida (entre las otras, véase DORFLES, 1959), y seguramente es la más válida en lo que se refiere a la iconología y al simbolismo langeriano, aun en sus diferentes concepciones. Como veremos, resulta un poco menos evidente hacer una interpretación similar con respecto a Morris.

Para evaluar la contribución de Susanne Langer a la estética (y sobre todo a una estética de matriz semiótica) es necesario insertar su figura en el vivaz y amplio panorama crítico americano que va de los años treinta a los años cincuenta. Ese fragmentado universo de la crítica estadounidense está ciertamente matizado por un problema sustancial como es el de definir la forma en la cual una obra de arte *comunica* algo, ya sea en forma activa

(la obra como centro de un evento comunicativo), o en forma pasiva (la obra tiene un potencial comunicativo que, en general, es aprovechable por cualquier observador). Un poco, todas las corrientes americanas de este período están orientadas en el sentido de atribuir la capacidad de comunicación de la obra de arte a ciertas cualidades interiores propias, a ciertos mecanismos de funcionamiento, como, por ejemplo, su naturaleza simbólica o su construcción lingüística. Susanne Langer será, pues, representante de la primera respuesta (el simbolismo de la obra), mientras que Charles Morris será fundamentalmente representante de la segunda, junto con toda la línea precisamente semiótico-filosófica. Pero otros autores, con diferencias específicas y ámbitos de investigación personales, también entran en el mismo panorama. Bastará recordar el fuerte núcleo de los llamados *New Critics*, constituido, entre otros, por Ivor Armstrong Richards o Richard Empson o Kenneth Burke, sobre todo orientado al examen de la naturaleza del lenguaje poético y literario (recordemos los estudios sobre la metáfora de Richards, los de la ambigüedad literaria de Empson, o aquellos sobre los motivos narrativos de Burke). Por otra parte, el aspecto lingüístico de la obra de arte es encarado en forma variada. Se puede pasar de estudios decididamente orientados a las ciencias del lenguaje, como los de RICHARDS, que fue autor junto con OGDEN de un clásico como *El significado del significado*, de 1923, a estudios tipológicos como el de Burke. La «acción simbólica» de la obra de arte es considerada una característica esencial, hecho que constituye un mínimo común denominador. Se trata de su peculiar modo de «hablar», que lo distingue tanto del lenguaje común como del lenguaje científico. Otro principio común es el de distinguir entre los valores emocionales del arte y los cognoscitivo-informativos de la ciencia o del lenguaje cotidiano; y, por fin, el de atribuir importancia fundamental a la ambigüedad artística, entendida como portadora de significados acumulados y polivalentes.

El concepto de «acción simbólica» de la obra de arte constituye el núcleo fundamental de las diversas elaboraciones teóricas de Susanne Langer, que tiene el mérito

no sólo de haberlo desarrollado en forma original sino, especialmente, de haberlo aplicado a una teoría general del arte y no sólo a la poesía o a la literatura. Ya en *Philosophy in a New Key* (1942), LANGEJR retoma el concepto de símbolo de Cassirer, pero lo hace con una sutil variación. Plantea el arte como «creación de formas simbólicas del sentimiento humano», que consiste en una comunicación por símbolos no discursivos y por lo tanto indivisibles, que sólo harían referencia a sí mismos y no a la realidad exterior, que es lo contrario del lenguaje hablado, que funciona con símbolos discursivos convencionales referidos al mundo. Para decirlo con la fórmula langeriana, el arte es «presentativo pero no representativo». Respecto a Cassirer el complemento fundamental es que, a su parecer, los símbolos repiten algunos esquemas de la vida afectiva, ya que simbolizan esencialmente aspectos del sentimiento. Este concepto será desarrollado posteriormente en la obra más conocida de LANGER, que es *Feeling and Form* (1953). En lo que se refiere a las obras de arte figurativas, la autora encuentra evidente que su simbolismo es presentativo, ya que, en efecto, esas obras se «presentan» a sí mismas simultáneamente y no sucesivamente, y permiten ser conceptualizadas pero sin la intervención de instrumentos como las palabras y su sintaxis, y sin la posibilidad de ser traducidas. Por lo tanto, la comunicación artístico-figurativa no es análoga a la de la palabra, está más bien relacionada con el sentimiento. Una demostración de esta afirmación se podría hacer con el análisis de la música, que es diferente aun de la comunicación visual, ya que no es ni siquiera «presentativa» debido a su propia abstracción, pero que, sin embargo, tiene una íntima relación con el sentimiento en la medida en que produce emociones inmediatamente, al extremo de poder ser casi definida como el mismo «lenguaje del sentimiento».

En *Feeling and Form*, la autora intenta establecer, a partir de las anteriores definiciones de simbolismo, los fundamentos de una teoría del arte que enlace los dos conceptos base de sentimiento y de forma simbólica. Por

«sentimiento» entiende, sustancialmente, todo fruto de sensaciones físicas o espirituales, que corresponde a, una de las dos modalidades del pensamiento: la otra el pensamiento racional que se puede expresar a través del lenguaje verbal.

La palabra «sentimiento» debe ser tomada aquí en el sentido más amplio, entendiendo con ella *toda cosa que pueda ser sentida*: desde las sensaciones físicas, ya sea placer o dolor, excitación o quietud, hasta las emociones más complejas, las tensiones intelectuales o las tendencias sentimentales permanentes de la vida humana consciente (LANGER, 1953, 28).

El concepto de «símbolo», además de derivar del ya citado Cassirer, en Langer refleja también los análisis lingüísticos de los semanticistas americanos contemporáneos y hasta del padre de la semiótica, Charles Sanders Peirce, al que la autora no siempre se refiere, especialmente en la introducción. El símbolo llega a ser, entonces, «todo artificio que nos permita elaborar una abstracción». Una vez elaborados los dos instrumentos esenciales de análisis se intenta, como conclusión, una clarificación de la naturaleza de las artes como relaciones diversas entre una forma simbólica y el sentimiento. Precisamente la variedad de esas relaciones permite definir también el nivel de autonomía de cada arte, aun en la unidad fundamental del sistema de las artes. En efecto, la variedad consiste en las variaciones en la forma de interpretar las relaciones de base entre sentimiento y forma en cada caso. De aquí surgen una multitud de problemas específicos: la función del contenido en las artes, la función del medio técnico utilizado, la función de la «verdad» artística, la relación entre creación y ejecución, etcétera. En consecuencia, la definición misma de cada arte resulta una definición de «variedad específica». Por ejemplo, una de las diferencias sustanciales entre las artes consiste en la diversidad de «ilusiones primarias» que crean, entendiéndose por «ilusión primaria» una verdadera y propia imagen ilusoria o un proceso simbólico específico.

La ilusión primaria es una especie de virtualidad. En

el caso de la música, ésta consiste en la producción de un tiempo virtual, que no corresponde ni al tiempo cronológico ni al tiempo fisiológico, sino a la percepción pura de los sonidos, que se produce sobre la base de un esquema temporal específico. En la pintura, en cambio, la ilusión primaria es la de un espacio virtual constituido por los elementos del dibujo, del color, de la forma, y que no tiene ninguna continuidad con el espacio real de la existencia. En la escultura, una vez más se tratará de una ilusión espacial, consistente, esta vez, en un volumen cinético. Se trata, en fin, de un espacio que lleva la marca de una presencia humana diferente de la naturaleza que lo rodea. Langer encuentra algunas dificultades más para definir otras artes con el mismo sistema, sobre todo la danza y las llamadas «artes de la palabra». En efecto, la danza está analizada un poco sumariamente como el dominio del «gesto virtual», que significa el «reino del poder» y no el movimiento humano que, como tal, no tiene peculiaridades estéticas. La dificultad es diferente en lo que se refiere a la poesía y a la literatura en general. El rechazo de la verbalidad como elemento característico del arte lleva por cierto a la autora a considerar como ilusión primaria de la poesía desde luego la ilusión de la vida, el aspecto de los hechos o, también, «la ilusión de la vida en la forma del pasado virtual», que se produce a través de las categorías de la memoria y de la expectativa. En cambio el teatro es lo contrario: ilusión de la vida virtual, pero proyectada hacia el futuro, ya que el hecho dramático es una ilusión poética grávida de sucesos que llegarán.

La sistematización de las artes en la forma que hemos delineado groseramente, tiene aún un riesgo del cual es consciente la autora misma. Es el de una excesiva esquematización o el de una excesiva adaptación de cada fenómeno al modelo general. Siempre en *Feeling and Form*, por ejemplo, LANGER se da cuenta de que las artes no son, de ninguna manera, conjuntos uniformes y hechos con los mismos materiales. Antes bien, en la mayoría de las formas artísticas se considera una heterogeneidad de materiales y, por lo tanto, una heterogeneidad de categorías que se ponen en juego. Para poder dar ra-

zón de estos fenómenos, Langer adelanta el planteo de un «principio de asimilación»: cada arte está dotado, indiscutiblemente, de un material expresivo típico propio; si en cada obra se da que se introduzcan materiales heterogéneos, sucederá que estos materiales serán asimilados al material típico. Sí las palabras entran en la música, por ejemplo, no serán poesía sino verdaderos elementos musicales.

Como se ha visto, aun si los principios generales de la estética simbólica langeriana no constituyen de por sí una semiótica *in nuce*, también es verdad que la búsqueda de algunas constantes comunicativas y constitutivas de las artes representa un intento semiotizante, ya que tiende a encontrar estructuras comunes a todos los fenómenos artísticos sobre la base de elementos formales y de contenido. Donde la estética simbólica se encuentra próxima a las ciencias del lenguaje es también en el concepto de «presentatividad» del mensaje artístico, que muestra cierto parentesco con el de la «autorreflexividad» de Román Jakobson (la obra de arte tiene, entre otras, la función de reflejar sobre su propia forma). Sin embargo, también existen algunas consideraciones de Langer que desplazan su búsqueda a una conveniente distancia de una búsqueda semiótica. La primera es que el concepto de «presentatividad» surge como consecuencia que el arte permite conceptualizaciones, pero no funciona como un lenguaje, ya que es la articulación de un sentimiento y no de un pensamiento. La segunda es que el arte establece una relación de comunicación con el público, por así decirlo. Según la autora, como el arte es simbólico y, por lo tanto, no discursivo, sucede que quien lo disfruta le responde, encontrando el significado en un sentimiento y, por lo tanto, a través de una especie de revelación y no de comunicación. Sin embargo, Langer trata de evitar una acusación de idealismo haciendo el razonamiento que sigue:

El concepto de arte entendido como una especie de «comunicación» presenta algunos riesgos, ya que en

forma análoga al lenguaje esperaríamos que la «comunicación» se produjera entre el artista y su público, noción que yo considero que desvía. Sin embargo, hay algo que, sin caer en el riesgo de expresarse demasiado literalmente, puede ser llamado «comunicación a través del arte», y es precisamente el informe que las artes dan sobre una determinada nación o época a los hombres de otra época. Ningún documento histórico podría decirnos en millares de páginas lo que una sola visita a una importante exposición de arte egipcio (...) nos dice respecto al pensamiento egipcio. En este sentido, el arte es una comunicación, pero no es personal ni deseosa de ser comprendida (LANGER, 1953, 410).

Como se ve, bajo una forma simulada hemos regresado a los principios cassirerianos: cualquier forma de «civilización» expresa simbólicamente la actividad del pensamiento humano en forma comparable, dentro de una historia de las ideas, a las otras formas de civilización. Esto no impide que ciertos aspectos idealistas y vitalistas de Langer queden en el polo opuesto de una visión más racional y «comunicativa» de la obra de arte (sobre el tema, véase DORFLES, 1959, y, sobre todo, 1962).

1.4 La iconología

La iconología es una segura heredera de la *Filosofía* de CASSIRER. Es aquella escuela crítica que se rehace en la afortunada formulación de Erwin PANOFSKY. *Estudios sobre iconología* (1939) y *El significado en las artes visuales* (1955) son los textos panofskianos en los que con mayor claridad se delinea lo que se entiende por estudio del significado de una obra plástica. Para Panofsky, el término tiene una extensión muy amplia, pues va desde la identificación del tema hasta una lectura de la obra que la liga a la complejidad de la cultura y de las actitudes mentales de la época en la cual ha sido elaborada.

Se trata de una impostación que deriva a Panofsky del ambiente en el cual estudió, Alemania septentrional, y, en particular, su Hamburgo natal, sede de la enorme biblio-

teca histórico-artística reunida por Aby Warburg. En torno a ese centro cultural rotaban una serie de investigaciones coordinadas, como se ha visto, del mismo Warburg sobre el tema del sujeto, de la historia, de los hechos sobre los temas figurativos, sobre todo en la época clásica. Panofsky madura precisamente en este ambiente, pero desde el punto de vista filosófico sufre la influencia de los destacados estudios de Ernst Cassirer sobre la teoría de las «formas simbólicas». Según las aplicaciones de esa teoría, la historia del arte se convierte en historia de los hechos estilísticos concebidos a su vez como símbolos a través de los cuales se expresan procesos generales de abstracción de la mente humana, expresión que se da en los cambios de las condiciones de la cultura durante épocas diferentes. La historia y la historia del arte terminan por coincidir cada vez más, ya que en ésta se encuentran tendencias e intereses de aquélla.

Como es sabido, el término «iconología» fue usado por primera vez por Cesare RIPA en su *Iconología*, de 1593, con el sentido de un proyecto sistemático de análisis de las imágenes. En el prólogo, Ripa declara que desea catalogar aquellas imágenes, y sólo aquellas, que son producidas para *significar* algo más sobre lo que ellas mismas hacen *ver*. Con respecto a otras iconologías posteriores (por ejemplo, BAUDOUIN, en 1644, PALOMINO, en 1740, GRAVELOT-COCHIN, en 1791), todas provenientes de la tradición aristotélica y de la embleática, la iconología de Ripa ya se presenta como una ciencia moderna y pre-semiótica. En vez de ser una pura nomenclatura al servicio del arte y de su historia, es definida como un «razonamiento de imágenes», es decir, una forma lógica, y se califica como discurso de sentido, aplicado a la pintura. Finalmente, se puede observar que en Ripa existe también una especie de «teoría de las pasiones», que será desarrollada en fisiognomía (por ejemplo, LE BRUN, en 1690, LAVATER, en 1747) y, más modernamente, en una teoría semiótica.²

2. Sobre la relación implícita entre Panofsky y Ripa ha insistido DAMISCH (1976).

Erwin Panofsky, fundador de la iconología moderna, da una definición de la iconología similar a la de Ripa, aunque no lo cita:

La iconología debiera ser un método de interpretación histórica que superara los aspectos puramente descriptivos y clasificatorios del análisis de los motivos y de la iconografía (PANOFSKY, 1955, 37).

El significado en las artes visuales (PANOFSKY, 1955) se abre con dos ensayos.

En «La historia de las artes como disciplina humanística» se examina la relación entre disciplinas humanísticas y científicas, y se buscan las diferencias, pero sobre todos puntos de contacto y, en particular, la determinación de métodos exactos para la historia del arte. En «Iconografía e iconología» se echan las bases teóricas del método panofskiano: el estudio del significado de las obras de arte contrapuesto al estudio de sus valores formales. Panofsky distingue tres niveles de significado en la obra de arte: el «sujeto primario y natural» (dividido a su vez en «factual» y «expresivo»), que consiste en el reconocimiento sólo de formas; el «sujeto secundario o convencional», que consiste en la determinación de los temas de una obra y de su combinación; el «significado intrínseco o contenido», que consiste en la determinación del comportamiento de fondo que en un período, en una nación, en una clase, en una cultura, condiciona al artista y es simbolizado en la obra. La primera parte es campo de la determinación de los motivos; la segunda, de la iconografía; la tercera, de la iconología.

Como se ve, el método panofskiano, del que hemos citado la versión de 1955, más dogmática que aquella apenas más cauta que ya apareciera en PANOFSKY (1939), une al tradicional trabajo iconográfico de descripción de las formas pictóricas o plásticas, el de interpretar las mismas formas como «simbólicas», es decir, dotadas de un significado articulado en diferentes niveles y útil para la interpretación tanto del sujeto como del contenido de la obra, así como de sus relaciones con toda una cultura.

La simbiosis entre las ideas cassirerianas y los métodos histórico-artísticos es, por cierto, muy clara. Sin embargo, es más clara todavía la aplicación de los temas filosóficos de Cassirer a una metodología histórico-crítica en el ensayo más famoso de PANOFSKY, que se refiere a la *Filosofía* ya desde el título: *La perspectiva como «forma simbólica»* (1927). El ensayo parte de la definición de perspectiva dada por Durero, y recorre su desarrollo desde la antigüedad hasta la época moderna, tratándola como problema al mismo tiempo matemático y artístico.

La primera observación de Panofsky es que la perspectiva es un mecanismo capaz de producir dos resultados diferentes: por una parte, es un medio capaz de dar a los cuerpos la posibilidad de desplegarse en un espacio, pero, al mismo tiempo, permite que la luz se difunda en el mismo espacio descomponiendo pictóricamente a los cuerpos. Sucede entonces que, mientras permite crear distancia entre hombres y cosas, al mismo tiempo elimina esa distancia absorbiendo en el ojo humano las cosas que están delante de él. Los fenómenos artísticos son reducidos a reglas matemáticas, pero también son reconducidos al individuo y a las condiciones psicofísicas de su posición y de su impresión visual. Para Panofsky, entonces, la historia de la perspectiva puede señalar el momento en el que triunfa el sentido de objetivación de la realidad, pero también aquel en que se define una especie de voluntad de potencia del hombre que anula toda distancia de las cosas respecto a sí mismo. En resumen, en la naturaleza misma de la perspectiva hay una especie de esquizofrenia entre objetivo y subjetivo, entre racional y casual. Su significado también es doble: por un lado, es señal del fin de la visión teocrática (objetivismo); por el otro, es señal del comienzo de la visión antropocrática (subjetivismo).

Lejos de ser un estadio de la evolución expresiva, o un simple medio técnico, o un descubrimiento matemático, la perspectiva se muestra así como una forma general, plenamente ligada a la comunicación de significados simbólicos, como, precisamente, el fin de la teocracia y el comienzo de la antropocracia.

En la edición definitiva, publicada como volumen or-

gánico y ya no como fascículos del instituto de Warburg, aparecieron más tarde otros tres ensayos teóricos que explican, por un lado, la posición del estudioso alemán en el cuadro de las teorías formalistas precedentes, y por el otro, dan indicaciones preliminares para las sucesivas formulaciones de 1939. Por ejemplo, en «El problema del estilo en las artes figurativas», de 1915, PANOFSKY retoma algunas categorías interpretativas de Wölfflin, tales como orden y disposición, forma y contenido (todavía no había aparecido *Conceptos fundamentales de la historia del arte*), y se declara escéptico sobre la posibilidad de definir una teoría del estilo sobre la base de simples oposiciones binarias, en la medida en que en cada artista existe una exigencia expresiva individual que le hace definir sus propias formas; esta exigencia individual se manifiesta también en formas generales, pero en todos los casos se trata de formas portadoras de un contenido más o menos concreto y no puramente abstractas.

«El concepto del "Kustwollen" es otro ensayo de 1920, y esta vez se refiere a Riegl, al cual objeta que la idea del «querer artístico» puede encontrarse con el hecho de que el arte no es una manifestación subjetiva de sentimientos sino «un encuentro actuante y objetivante, que busca resultados definitivos, de una fuerza que plasma y un material que es plasmado». Un tercer ensayo, «Sobre la relación entre la historia del arte y la teoría del arte», de 1925, ya está orientado a los temas teóricos característicos de Panofsky: allí se sostiene que la teoría del arte desarrolla un sistema de conceptos con el fin de formular los problemas artísticos; la historia del arte, como ciencia de cosas, señala las propiedades sensibles de las obras de arte mediante conceptos indicativo-demostrativos; pero la historia del arte como ciencia interpretativa debe desarrollar conceptos mediante los cuales se expresen las relaciones que existen entre problemas artísticos y propiedades sensibles de la obra de arte. En el último ensayo de la colección, «Sobre el problema de la descripción y de la interpretación del contenido de obras de arte figurativo», de 1932, Panofsky se ocupa del grado más elemental de estudio de la obra: la descripción, y rechaza conceptos de la época tradicional

tales como la diferencia entre descripción formal y descripción objetiva.

Para Panofsky, cada descripción es una interpretación, en la medida en que cada descripción está basada en razones más sutiles que la simple constatación. Cada descripción se convierte así en un estructurarse de algunos niveles o grados del sentido detectado en la obra: un estrato primario en el cual se explican la descripción fenoménica y el conocimiento del estilo; un estrato secundario que define el significado, sobre todo la forma en que ha sido transmitido o si se ha estratificado por vía literaria; en este nivel se colocan la investigación iconográfica y la teoría de los tipos; un tercer estrato se refiere, en cambio, a la relación entre datos de la figuración y representaciones de la experiencia, o sea, de hecho, entre datos de la figuración y el sistema cultural de una época cualquiera en la actividad representativa.

Finalmente, el último y el más alto nivel de descripción está constituido por la descripción del significado de la obra como documento («sentido esencial»). Este último y esencial contenido, que está en la base de todas las manifestaciones del arte, es «la autorrevelación, involuntaria e inconsciente, de una actitud de fondo hacia el mundo». Las bases del método de 1939 y de 1955 ya están cabalmente echadas.

La iconología se configura, entonces, como la estructuración de los significados de la obra de arte, y de esta manera aparece realmente preliminar a una semiótica del arte. Algunos estudiosos ya consideran a la iconología como una parte de la semiótica (véase BATTISTT, 1974; Eco, 1968b; 1975a; 1980a). Otros (DAMISCH, 1972; 1974; 1976) la ven como el fundamento necesario de la semiótica del arte, aunque notan alguna diferencia de la tesis básica. DAMISCH (1976), por ejemplo, ve esta diferencia en el hecho de que mientras la iconología pretende enunciar lo que las imágenes representan (es decir, aclarando su sentido), la semiótica, por el contrario, trata de mostrar los mecanismos de la significación artística. Otros autores (CALVESI, 1980; ROMANO, 1978) consideran, en cambio, que la iconología es un sector definido de la his-

toria del arte y que las relaciones entre iconología y semiótica no tienen fundamento.³

Hay un texto colectivo francés, *Erwin Panofsky* (véase BONNET, 1983), que aporta un cuadro extremadamente completo para una panorámica bastante amplia en torno al debate sobre el método panofskiano. En la recopilación aparecen algunos ensayos dedicados específicamente al aspecto sistemático de la iconología panofskiana (André CHASTEL, «Erwin Panofsky: riguer et système»; Jean MOLINO, «Allégorisme et iconologie. Sur la méthode de Panofsky»; Alain ROGER, «Le schéma et le symbole dans l'oeuvre de Panofsky»). Hay otras investigaciones, en cambio, que son más críticas y tratan de determinar una posible superación de ese método. Es el caso de Daniel ARASSE, que en «Après Panofsky» critica el aplastamiento iconológico de la obra visual que se produce en los textos verbales, renunciando al análisis de la *diferencia* que se establece entre pintura, por ejemplo, y su fuente literaria. Propone, en cambio, una serie de criterios de análisis que se refieren a la forma en la cual la imagen se constituye con medios y con peculiaridades propias. Lo que haría «ver» la imagen en lugar de «hacerla leer». Jean-Claude Bonne une más directamente este tipo de investigación a la semiótica y, en particular, a la investigación sobre el sujeto de la enunciación (véase capítulo 4.5). Por fin, Louis Marin y Hubert Damisch tratan de encuadrar el método panofskiano en una perspectiva teórica más actual, mostrando algunos dispositivos internos implícitos, pero que pueden ser explícitos a la luz de los resultados de nuevas disciplinas lingüísticas.

Como se ve, las distancias se mantienen profundas. La iconología, precisamente porque privilegia la estructura del estilo y del contenido, no permite examinar la articulación de la obra, la relación entre significantes y significados (o mejor, si no se quiere correr el riesgo de las trabas de la búsqueda de la unidad mínima, entre expresión y contenido).

3. Pero también hay semiólogos que consideran la iconología panofskiana como una práctica puramente lexicográfica y no semiótica (véase GREIMAS-COURTÉS, 1979; FLOCH, 1978).

La iconología, con sus subsistemas de iconografía y de análisis de los motivos, queda en el nivel de *^rialisis, del;-,,* significado, o también, en sus conclusiones, en el nivel 'de' examen del sistema de las ideologías. Por otrav pai;te, el estudio del significado mismo siempre se concibeN cómo. repertorio y no como sistema estructurado, por lo'vq^én' verdad se lo ve como conjunto de constantes definibléstmei -diante reglas.

Ernst Gombrich, que por muchos es considerado un verdadero padre de la semiótica del arte, parece haber constituido un verdadero «puente» entre iconología y semiótica. El concepto fundamental de las obras de GOMBRICH (véase 1960; 1963; 1972a; 1974) es que la relación entre las representaciones artísticas figurativas y la realidad exterior es simplemente «ilusoria» y no derivada de una mayor o menor adhesión a lo «verdadero». Cada operación figurativa está regida por una convención, por una articulación esquemática de lo que ya se sabe, por una referencia a la enciclopedia.⁴ El principio sustancial que surge del análisis de Gombrich es, entonces, la confianza en el valor de algunas grandes normas configuracionales, entendidas como valores convencionales dependientes del conjunto de conocimientos que constituyen el retículo de una cultura. Los esquemas figurativos dan a la imagen el valor de una codificación que elimina el concepto de una visión inocente y «natural» de los hechos visuales. En este sentido, el trabajo de Gombrich, además de las tesis de la iconología, utiliza también los resultados de otras ciencias experimentales como la psicología de la forma y la psicología de la percepción, y de alguna manera puede ser emparentado con los estudios de Arnheim, de Gibson, de Gregory (como también con una tradición filosófica kantiana).

La utilización del programa iconológico ha sido amplia, aun en la escasez de estudios concretos en el campo de la semiología del arte. Se debe recordar, en particular,

4. Se entiende por «enciclopedia» un modelo de la competencia socializada en un momento histórico determinado, que el diccionario (modelo de las competencias ideales de un hablante ideal) no puede explicar en absoluto (véase Eco, 1975a, 43).

cómo el estudio de Boris A. Uspenskij se pone en la línea de Panofsky cuando trata sobre los antiguos iconos rusos (USPENSKIJ, 1973), estudio en el que trata de demostrar la existencia de un nivel primario de articulación de la imagen pictórica, el nivel figurativo, al cual se superponen un nivel semántico, un nivel gramatical y un nivel idiomático. En el plano del análisis de la perspectiva, USPENSKY (1973; 1975) intenta, además, tratar el tema de la perspectiva inversa. Igualmente importante es el estudio de Meyer SCHAPIRO (1972; 1973), que subraya cómo el análisis del fenómeno figurativo no se efectúa solamente a nivel de denotación sino de complejas articulaciones de la forma de la expresión y del contenido.

De todos modos (si bien por motivos diferentes), la posición de Eco es deudora de la iconología (véase 1975a; 1980a). Eco afirma que la investigación semiótica sobre las imágenes debiera acercarse a las investigaciones textuales modernas abandonando la microsemiótica de lo visual.⁵ Y ese acercamiento ya está, en parte, realizado por la iconología (Eco, 1980a). Implícitamente, Eco tiene en cuenta el proyecto iconológico, que en sus fundamentos epistemológicos implica un reenvío constante a una estructuración del conocimiento que se realiza en la obra pero que está constituida fuera de ella.

Un proyecto como éste tiene una afinidad evidente con uno de los conceptos clave de la semiótica de Eco (Eco, 1975a; 1979), el concepto de «enciclopedia».⁶ Eco define hasta como «obvia» la sospecha de que la iconología sea ya una parte formada de la semiótica. Profundizando un poco, surgen, sin embargo, varios y más complejos problemas. Por ejemplo: pongamos que sea verdad que la iconología y la iconografía sean capítulos ya constituidos de una posible semiótica del arte. Pero, ¿qué iconología o

5. Se entiende por «microsemiótica» el análisis de un lenguaje cualquiera, desarrollado a partir de la búsqueda de sus componentes más minúsculos (llamados «unidades mínimas de articulación»), tal como son los fonemas para la lingüística (véase Eco, 1980a, 69-70).

6. Véase BONEKBA, 1982, que reformula puntualmente la iconología panofskiana en términos de «modos de producción semiótica», o sea, de la teoría de Eco, 1975a.

qué iconografía? ¿La de Panofsky y Saxl o la de algunos de sus epígonos modernos que en realidad están mucho más próximos a las aberraciones del neo-purovisibilismo? La pregunta es difícil, como lo han demostrado Gianni ROMANO (1978) y Salvatore SETTIS (1978). Porque a la iconología, llamémosla «original», de Panofsky, basada en un profundo conocimiento histórico de los objetos a analizar, se ha contrapuesto una iconología metahistórica o ahistórica que ha «obligado a los maestros del pasado a asumir una medida intelectual implanteable» (ROMANO, 1978, 6), colocándose en la hipótesis de un mundo ideal y abstracto de arquetipos inmutables, que podría proveer de peligrosas sugerencias a un tratamiento de tipo semiótico. Lo mismo se puede decir de la atribución, instrumento llevado a Italia por la atención de Roberto Longhi, igualmente basado en profundos conocimientos históricos que muy fácilmente produjeron después imitaciones desastrosas (véase ROMANO, 1978).

En otras palabras: es legítimo proponer iconología e iconografía como capítulos ya constituidos de una semiótica del arte. Así como es legítimo hacerlo en las comparaciones de otras disciplinas que son «prácticamente» semióticas. Siempre que no se intente su traducción a otra jerga y con la condición de que se defina cuáles elementos de su estatuto teórico coinciden con una visión semiótica.

El verdadero problema va más allá. Si iconología e iconografía son realmente semióticas, y si la verdadera enseñanza iconológica es la de base histórica de Panofsky, entonces el punto es: ¿cómo es posible para una disciplina sincrónica⁷ como la semiótica hacer las cuentas con la historia? El interrogante es cada vez de mayor tamaño, si se quiere dar fe por lo menos a las manifestaciones que nos llegan sobre esto por diferentes vías, y que son provenientes de un especialista de semiótica literaria como Cesare Segre y del mismo Umberto Eco. SEGRE (1977; 1979a) propone, mencionando la contribución de las escuelas soviéticas en este sentido, una recuperación de la

7. Mientras que las disciplinas «diacrónicas» estudian los fenómenos como colocados en la historia, las disciplinas «sincrónicas» los examinan desde el punto de vista de sus leyes internas.

historia y sobre todo de la filología, precisamente porque la semiótica contemporánea ha abandonado parcialmente la investigación de los «elementos mínimos», para dedicarse mucho más intensamente y productivamente al estudio de los *textos*. Y partir de un texto significa encontrar, inevitablemente, el «texto-en-la-historia», es decir, no sólo tocar el tema de su articulación en códigos, sino también el de la *transformación de los códigos*. Eco plantea la cuestión en forma indirecta, pero la plantea a nivel teórico general; su definición de «enciclopedia» como concretización de un sistema semántico en continuo movimiento y transformación, y por lo tanto «abierto» por definición, no es otra cosa que poner en situación histórica cada texto sobre el que se hace análisis semiótico, y con eso mismo aceptar una explicación también «causal» de los fenómenos que interesan e incluso contribuir a ella.

Tanto el problema de i. método de estudio del significado como el problema de la historia son, en conclusión, los elementos de conjunción y, al mismo tiempo, de frontera entre iconología y semiótica. En lo que se refiere al primero, Rudolph Wittkover ya comentaba en 1955 que la propensión de la iconología era la de superar los primeros intentos de tipología pura (como aquellos pioneros de Loewy de alrededor de 1910), para producir una teoría más científica de la interpretación:

Las artes, visuales y no visuales, y las ciencias se mueven en la misma dirección. Nuestra tarea común ya no es más describir y clasificar los fenómenos, sino indagar funciones y significado (WITTKOVER, 1955, 16).

En este sentido, entonces, es aceptable la posición de algunos iconólogos, como Jan Bialostocki, Meyer Schapiro o, en Italia, Eugenio Battisti, que no sólo consideran afines la iconología y la semiótica del arte, sino que ven a la segunda como un duplicado de la primera. En la línea de Wittkover, sin embargo, cabría la crítica que ve en la iconología un estudio de tipo lexicográfico pero no todavía semiótico (como sostienen, por ejemplo, los fautores de una «semiótica visual» para contraponer a una «semiótica de la imagen» en el ámbito greimasiano).

En cuanto al segundo problema, en cambio, salvando las posibles mediaciones teóricas que hemos visto en Eco y en Segre, la fractura parece ser menos curable. Se ha notado con frecuencia, por ejemplo, que la iconología permanece anclada en una visión diacrónica de los problemas de significado, de los cuales estudia la tradición y las variaciones, pero no el aspecto sistemático y sincrónico.

Por otra parte, les ha tocado un curioso destino a algunos trabajos, incluso muy notables, de un iconólogo como Meyer Schapiro, que en los años setenta se dedicó con convicción a los estudios semióticos, convirtiéndose en miembro de la Editorial Board de la revista *Semiótica*, que es el órgano oficial de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos. Tres textos fundamentales de Schapiro, en particular, fueron sometidos a una severa crítica desde un punto de vista metodológico, marcándose otras tantas divergencias entre los caracteres originarios de la iconología y los presupuestos semióticos. En «On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image-signs» (SCHAPIRO, 1972), se trata un tema que podría ser definido en términos hjelmslevianos como el estudio de algunos aspectos de la «materia de la expresión», que se convierten en «sustancia» para una «forma»,⁸

8. En *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (HJELMSLEV, 1943), el gran lingüista danés Luis Hjelmslev entendía la semiótica como un sistema que estudia las *junciones semióticas*. Se tiene función semiótica cuando un código asocia los elementos de un sistema vehiculante a los elementos de un sistema vehiculado. El primero es *expresión* del segundo; y el segundo, *contenido* del primero. Por lo tanto, una función semiótica es la correlación convencional de uno o más elementos de un plano de la expresión y de un plano del contenido, tal como aparece en el siguiente esquema:

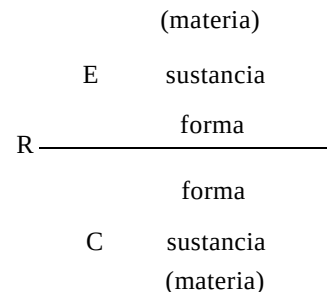
$$\begin{array}{c} E \\ R \text{ — } \\ C \end{array}$$

Sin embargo, Hjelmslev distingue las articulaciones internas de cada plano, y llama «sustancias» a las circunstancias concretas, y «formas» a los sistemas de posiciones vacías (estructuras), en virtud de los cuales las circunstancias mismas asumen valores posicionales y oposicionales. A la forma y la sustancia de la expresión y a la forma y la sustancia del contenido se les deben agregar,

v wuxio ei estudio del mecanismo isomórfico para el cual la forma de la expresión corresponde a una forma del contenido por el que está guiada. En términos más simples, Schapiro analiza el soporte (o el vehículo) de lo que él llama «imágenes-signos», o sea, su material de sostén (desde la pared de los dibujos a la tela con marco, hasta llegar al final de los soportes tradicionales en el arte moderno), y demuestra cómo ese material, aunque es aparentemente ajeno al proyecto de contenido de la obra, muchas veces llega a determinarlo. Como se ve, el tema es de gran interés semiótico, y Schapiro lo trata con indudable competencia histórico-artística, pero, como comentan sus críticos, no considerando el cumplir el paso más decisivo, o sea, el de definir el soporte de la obra de arte como forma de la expresión, de vez en cuando rearticulable a partir de nuevas pertinencias de la materia de la expresión misma.

En un segundo texto, *Words and pictures* (SCHAPIRO, 1973), el objeto de discusión es algo que podríamos describir como un problema doble, por lo próximo que está a dos temas que luego serán clásicos en la semiótica del arte y, más en general, en la teoría del texto. El primer

sin embargo, una «materia de la expresión» y una «materia del contenido». La primera es el continuum amorfo de posibilidades físicas, del que se extraen los elementos para usar como artificios expresivos (por ejemplo: en la lengua, la posibilidad de emitir sonidos, de los cuales se eligen los del sistema fonológico); la segunda es el continuum de posibilidades físicas, eventos psíquicos, comportamientos y pensamientos, en el cual se puede seleccionar un conjunto estructurado de unidades semánticas para conferirle un orden transmisible. Por lo tanto, el esquema anterior es así:



tema es el que será definido como relación, entre la «legibilidad» y «legibilidad» de la obra de arte visual (véase adelante el apartado 4.4). El segundo tema es, el que será llamado «intertextualidad». Schapiro sostiene que en el arte figurativo clásico las imágenes son producidas a partir de textos escritos y que, por lo tanto, una obra de la comunicación artística puede ser desarrollada a partir de sus precedentes verbalizaciones. Naturalmente, la cuestión de la «legibilidad» de lo visible no está planteada en términos barthesianos⁹ sino en términos iconológicos. Por cierto, en Schapiro no está en discusión una teoría del metalenguaje descriptivo (y por lo tanto el hecho de que el texto visual esté dotado de sentido sólo después de su verbalización). Más bien se hace referencia a la teoría del *origen* de las imágenes (que es, precisamente, un clásico de la iconología: véase SAXL, 1957).

En cuanto al tema de la *intertextualidad*,¹⁰ tampoco Schapiro se ocupa en términos propios (como los que plantean ya sea Bachtin, Julia Kristeva o Eco), sino en forma iconológica clásica. No se ocupa, por cierto, de verificar la inteligencia de un texto mediante otros textos, sino que se refiere más bien a una *teoría de la contaminación* de las imágenes (véase BIALOSTOCKI, 1958, pero antes LOEWY, 1910). Y entonces se da que entre las críticas que se le hacen a Schapiro en el plano metodológico (véase LINDEKENS, 1975; FLOCH, 1978), la principal es, precisamente, la de continuar ocupándose de las relaciones his-

9. En *Elementos de semiología* (1964a), Roland BARTHES sostenía que cualquier sistema de signos no verbales es traducido a signos verbales en el acto de la lectura. Por eso, por ejemplo, aquello que llamamos «visible» (un cuadro, la televisión), en realidad se hace «legible». A propósito de esto, véase también el apartado 4.4 para la aplicación al arte de ese principio.

10. Se entiende por «intertextualidad» la relación entre un texto y otros textos de una cultura dada, que puede ser bajo la forma de citación, alusión, plagio, calco, réplica, parodia, imitación, etcétera (comprendidas las remisiones críticas, como las notas de un libro). Hay diferentes nociones de intertextualidad: véase GENETTE, 1982; KRISTEVA, 1969; BACHTIN, 1959-1961; Eco, 1979. Para la pintura, véase CALABRESE, 1984, 1985.

tórico-causales (el *antes* y el *después* como *causa* y *efecto*) y*no de relaciones dentro de un sistema sincrónico (una «lengua»). Por otra parte, ha sido puesta en duda la confianza de Schapiro en el hecho de que una imagen corresponda en pleno a su definición verbal preexistente. Aun dando por descontada la relación entre ambas, el análisis terminaría por reducirse, en cambio, a la simple búsqueda de *fuentes literarias* de la imagen, pero no a la de su específico funcionamiento comunicativo.

Es diferente aun la cuestión que plantea SCHAPIRO (1978). En este trabajo el autor relee la interpretación que Heidegger hace de un cuadro de Van Gogh en el que figuran dos «zapatos». Y trata de identificar exactamente de qué «zapatos» se trata, y si la hermenéutica que propone el filósofo alemán es aceptable (la respuesta es negativa). Schapiro contesta a Heidegger que se trate de zapatos (contrapropone los zuecos), que se trate de zapatos femeninos (cree que son zapatos masculinos) y que se trate de zapatos de campesino (elige la idea de zapatos ciudadanos). La conclusión es que son zapatos del mismo Van Gogh, y que el cuadro, que es identificable por los catálogos del autor, sea de esta manera una especie de autorretrato objetivo en lugar de físico. Esta vez la contradicción viene de otro filósofo, Jacques Derrida (DERRIDA, 1978), que destaca, en el método y en el mérito del texto de Schapiro, un elemento clásico de los historiadores del arte: la voluntad de atribución, y por lo tanto de apropiación, de la obra. El significado de la obra, en cambio, existe también más allá de su «propiedad», y existe también «además» de las intenciones del artista. Por otra parte, en el análisis de Derrida ese concepto es demostrado sosteniendo que la «voluntad apropiativa» de Schapiro lo lleva a cometer errores groseros, tales como pensar en «un par» de zapatos cuando son claramente dos zapatos izquierdos, cosa que llevaría a un plano simbólico muy diferente, que sería analizable, por ejemplo, con métodos psicoanalíticos. Si bien Derrida no afronta explícitamente la cuestión, aquí se toca otro punto crítico de la iconología, que es el del privilegio que se da al simbolismo intencional (sobre el tema, véanse las puntualizaciones y las correcciones de

GOMBRICH, 1972a, y antes de BIALOSTOCKI, 1958, y antes aun de PÄCHT, 1956).

1.5 Teorías psicológicas

Hay una contribución a la semiótica de las artes que también proviene de un sector de las ciencias humanas aparentemente alejado, como impostación teórica, de las disciplinas del lenguaje. Nos referimos a Rudolph Arnheim, a Ernst Kris, a Gyorgy Kepes y, en general, a los estudios sobre el arte de matriz psicológica (que junto a la iconológica conducen a uno de los «padres» reconocidos de la semiótica de las artes, es decir, a Ernst Gombrich). Hay que señalar que hoy aparece como poco importante el aporte del psicoanálisis a la semiótica del arte (como veremos más adelante), así como aparece como más sustancial el que hace la psicología, en particular la psicología de la percepción y de la *Gestalt*, no sólo por todo lo que ha sugerido en relación con el problema de los «signos icónicos» en general, sino también por la renovación que ha sabido introducir en el campo de la historia misma del arte. Por otra parte, en Gombrich están fuertemente presentes los conceptos guesálticos, como veremos más adelante, y la misma Langer, en su formulación de la estética simbólica, habla de *Gestaltungen*, según las cuales se caracterizarían las diferentes artes.

Antes de hacer la reseña de las diferentes posiciones, conviene recordar que en esta parte están agrupadas tendencias «históricas» que tienen una indudable comunidad de origen (el interés por la «psiquis» en el proceso artístico), pero radicales diferencias de impostación. La definición general de psicología del arte que da BULLOUGH (1957) («estudio sistemático de la conciencia estética»), comprende realmente puntos de vista que llegan a ser contrapuestos y, como veremos, no todos relativos a la relación arte-comunicación. El estudio sistemático de la conciencia estética puede ser encarado en las siguientes direcciones:

- a) el estudio de la conciencia estética del artista;

b) el estudio de la conciencia estética del fruidor contemplador;

c) el estudio de los objetos artísticos como punto de encuentro de *a* y *b*;

d) el estudio de la relación entre conciencia estética y otras formas de conciencia del mundo interior y exterior.

En este sentido, podremos tener estudios que se ocupen del instinto de producción individual, y otros análisis que busquen, en cambio, leyes generales en la relación de goce del objeto estético, así como también estudios que se refieran a la relación de interacción entre productor y fruidor o entre objeto y fruidor. En todo caso, lo que importa es detenerse en aquellos aportes que se interesan en el aspecto «sistemático» de la investigación psicológica, más próximo a las teorías de la comunicación, antes que tratar a fondo un tema que de por sí parecería epistemológicamente distante de teorías que se basan más sobre los objetos comunicativos que sobre la relación de interioridad. Desde este punto de vista, también se puede destacar que los aportes del siglo xix ya veían en la «psicología» del arte una forma de conocimiento sistemático del fenómeno, que se contraponía a las posiciones deduccionalistas-idealistas. Conceptos como el de *Kunstwollen* (voluntad artística o, desde luego, intencionalidad artística), introducidos por Alois Riegl, o como el de *Einfühlung* (empatía), que parte de Robert Vischer y también es tratado después por Lipps y por Worringer, influyen claramente en la formación de estéticas simbólicas o de estéticas de las formas. El *Kunstwollen*, por ejemplo, es la finalidad inmediata (de naturaleza social y, por lo tanto, contractual), de la cual la obra es expresión.¹¹ La *Einfühlung* es

11. *Kunstwollen*: «término cuyo significado literal es "querer artístico", adoptado por el historiador alemán Riegl, que en su reivindicación del valor autónomo del arte romano del tardío Imperio, hasta ahora Considerado como expresión de decadencia respecto al período áureo-greco, sostiene que los cambios estilísticos en la obra de arte no se deben a decadencias técnicas o culturales, sino a una voluntad artística consciente. El término puede considerarse equivalente a "gusto", pero con un valor más creativo» (*Dizionario deUe arti figurative*, Bolonia, ZANICHELLI, 1970).

la proyección de contenidos emotivos (sentimientos, actitudes) en los objetos inanimados (por ejemplo, las formas). Entre los precursores siempre merece ser señalado Gustav Theodor Fechner, inventor de un nuevo método de análisis psicológico que consiste en medir en forma estadística las actitudes de goce de la obra de arte (psicometría), y en particular las preferencias, sobre la base de la convicción (casi lingüística) de que el goce esté basado en un criterio de economía y sea objetivamente medible y generalizable.

La posición de la psicología de la forma (o *Gestaltpsychologie*), que finalmente deriva de las premisas que acabamos de detallar, está más estrechamente relacionada con una semiótica del arte. El principio fundamental de las teorías de Koffka, Wertheimer, Kohler (y luego de Arnheim) es que la percepción no funcione «atomísticamente», es decir, por la suma de las partes más pequeñas de los objetos percibidos, sino por la totalidad. Los objetos tienden a organizarse perceptivamente en una estructura global, que por un lado determina la forma, la dimensión, el valor, las funciones de las partes, y que por el otro es determinada por las partes mismas y por sus interacciones. Como se ve, es muy fuerte la proximidad con algunos temas de filosofía del lenguaje y, en particular, con la teoría del círculo hermenéutico o con la teoría wittgensteiniana de los juegos lingüísticos.¹² En lo que se refiere a la descripción perceptiva de la obra de arte, es ejemplar el caso de Rudolph Arnheim. Arnheim sostiene que la percepción visual es un proceso de categorización que se produce sobre la base de operaciones selectivas determinadas por el interés y por la cultura.

En la línea de los otros psicólogos de la forma, Arnheim se diferencia totalmente de los intentos anteriores

12. Se entiende por «círculo hermenéutico» (según Rosmini, pero sobre todo según Heidegger, que lo ha convertido en un término corriente) a la circularidad de la interpretación: el conocimiento de las partes presupone el conocimiento del todo, pero el todo se conoce a través de las partes. Por «juego lingüístico» (según Wittgenstein) se entiende un lenguaje que actúa según reglas propias y constitutivas y que funciona sólo de acuerdo con ellas. Pero al mismo tiempo las reglas, aunque constituyen el juego, permiten también su ejecución real.

de analizar el arte o la visión desde una óptica psicológica. Mientras anteriormente se tendía a considerar la percepción visual como fruto de elementos individuales que se ponen en contacto con la conciencia o con el pensamiento, la nueva perspectiva es la de entender la percepción como una totalidad y definir el proceso cognitivo como dependiente de la actividad del sujeto frente a esa totalidad y, sobre todo, de su *actitud*. El reconocimiento de los *particulada* se produce, en resumen, por medio de una generalidad que está determinada en parte por el conocimiento anterior a la percepción, y que en parte está constituida por la capacidad humana de manejar abstracciones sobre los objetos individuales y concretos. De hecho, la posición de Arnheim ha sido también un momento de reflexión paralelo a ciertas indicaciones de la lingüística y de la semiótica, sobre todo para lo que se refiere al concepto de «pertinencia».¹³ Por cierto, incluso en las teorías gualtistas se insiste sobre el hecho de que la categorización perceptual se produce porque en el dato fenoménico se identifican los elementos coherentes desde un determinado punto de vista: elementos que son recogidos porque son recíprocamente pertinentes.

A partir de la primera y afortunada obra (ARNHEIM, 1954), hasta los aportes de finales de los sesenta (véase ARNHEIM, 1966; 1969; 1971), la tesis del estudioso alemán es ambiciosa respecto a los gualtistas que lo precedieron. En efecto, Arnheim está convencido de que *todo* el pensamiento está fundamentado en una base esencialmente perceptiva y de que no hay ninguna diferencia entre ver y pensar. Más aún, en la percepción se resuelven los mecanismos de estructuración y abstracción de la realidad que luego dan lugar al lenguaje mismo. Según este principio y según el autor, la psicología de la forma se convierte en la más fundamental «ciencia humanística», porque logra dar razón de dos aspectos tradicionalmente conside-

13. Se entiende por «pertinencia» el criterio según el cual se aísla un grupo de elementos lingüísticos, los cuales son considerados *similares* (desde un cierto punto de vista) y *diferentes* (desde otro punto de vista siempre unitario). Para una mejor definición de pertinencia véase PRIETO, 1975.

rados en oposición en las ciencias del hombre. En efecto, las ciencias del razonamiento llevan tras de sí una connotación de racionalidad y abstracción, mientras que las de la producción visual parecen connaturalizadas con la irracionalidad y con la llamada «creatividad». Según Arnheim, esa dicotomía es profundamente falsa, sobre todo del lado de la producción visual por antonomasia, es decir, de la producción artística. La llamada «fantasía», en efecto, depende siempre de la estructuración de un conocimiento, aunque sea innovadora. Es así que para Arnheim el análisis de la percepción se vuelve un método científicamente verificable para adueñarse de la realidad, por una parte, y comprender la naturaleza del razonamiento, por la otra. En el campo artístico, por ejemplo, el análisis de la percepción permite al artista producir mensajes estéticos, pero el mismo análisis permite al fruidor o al crítico volver a recorrerlos en un sentido interpretativo.

En este cuadro «cognitivist», Arnheim termina por encontrar también explicaciones a las viejas *aportas* realistas o ilusionistas del arte. Incluso el llamado «verismo» de la representación termina por resultar nada más que «mimesis», es decir, imitación de las cosas o semejanza de las representaciones a las cosas, o bien actividad de simulación: reproducción de condiciones perceptivas análogas a las que se tienen en la confrontación con la realidad pero ya culturalmente estructuradas. Como se ve, existen algunas analogías objetivas con los estudios de Gombrich. Pero, obviamente, también existen diferencias. En efecto, Arnheim objeta que el «esquematismo» de la percepción pueda ser identificado con un conocimiento totalmente anterior a la percepción misma. Es decir, que rechaza una interpretación rígidamente culturalista de la obra de arte a favor de una concepción que entiende la percepción como gobernada por leyes, pero siempre dependientes del objeto exterior.

En el ámbito de los estudios más avanzados entre disciplinas psicológicas y conceptos de alguna manera «estructurales», se puede colocar también el trabajo de Gyorgy KEPES y, en particular *The Language of Vision* (1944). Sin duda se trata de uno de los textos más conocidos, tra-

ducidos y vendidos en todo el mundo: sólo en América se calculan hoy unas catorce ediciones. Kepes, húngaro, ha vivido dos tipos de experiencias paralelas en el campo del estudio de la visión. Por un lado, puede ser considerado un heredero de la tradición Bauhaus, un «artista» que se ocupa de los problemas de la visión desde un punto de vista operativo-proyectual y didáctico; por el otro, sin duda puede ser clasificado entre los cultores de la psicología de la forma, en el área de Arnheim en lo que se refiere al arte, o en el campo de los psicólogos guesaltistas como Max Wertheimer, Koffka y Kohler en lo que se refiere a las leyes de organización visual. Si bien es doble la experiencia de matriz europea que ha vivido Kepes (formado en la tradición de Moholy-Nagy, continuó sus experiencias en Alemania), sin duda Kepes ha sido influido también por los estudios de semiótica producidos en Estados Unidos. Su libro, por otra parte, se publicó por el interés directo de Hayakawa, uno de los exponentes de la escuela americana de semántica, y de Charles Morris, uno de los padres de la semiótica filosófica.

The Language of Vision no es, sin embargo, un libro teórico; es, sobre todo, un libro didáctico que quiere exponer los lineamientos de una nueva «gramática y sintaxis de los lenguajes visuales», tal como sostiene Hayakawa en la introducción, pero partiendo del presupuesto de mostrar los fundamentos del ver por medio de ejemplos que sean ellos mismos; visuales, prácticos y contemporáneos. Kepes está convencido de que su tarea es, en particular, la de explicar un lenguaje que está cambiado en el tiempo a través del progreso y la difusión de los medios técnicos de reproducción visual, un lenguaje que está hecho de nuevos tipos de percepciones, un lenguaje extremadamente dinámico: el de las comunicaciones de masa. En efecto, Kepes da un amplio espacio al análisis de la estructura y de la función de la imagen gráfica en la pintura, en la fotografía y en las otras formas de comunicación visual. A partir de los más audaces paralelos entre formas de arte y formas persuasivas o tecnológicas (publicidad, fotografía, *layout*), el autor también logra indagar con método

científico sobre las leyes de la organización visual y sobre las diversas técnicas representativas de los artistas de todos los tiempos, en particular de los exponentes de la vanguardia contemporánea. Es importante el intento de definir una *teoría del campo* (a partir de ejemplos didácticos, físicos, terminando con obras de artistas modernos), teoría de la organización perceptiva del campo. Otro tema es el de las técnicas de representación, es decir las opciones que se producen en la obra desde el punto de vista de las dimensiones, de la profundidad a través de la vertical o a través de la superposición, de la forma de crear transparencia o profundidad (a través de la perspectiva, por ejemplo), del análisis del espacio y de su traducción sobre la superficie.

Como se ve, de alguna manera las teorías psicológicas se ponen en los umbrales de las teorías lingüísticas. Por un lado admiten la existencia de convenciones representativas, pero por el otro le buscan las razones «materiales». El trabajo de Julián Hochberg es típico de esta posición (véase HOCHBERG, 1972). En él acepta la idea de la arbitrariedad del símbolo visual (y en particular del símbolo artístico), pero la explica no como un hecho innato, sino como conclusión de un proceso de selección y combinación, según criterios de pertinencia, proceso que se desarrolla a partir de los estímulos *reales* provenientes de la experiencia del mundo.

1.6 Teorías psicoanalíticas

Partiendo de una interpretación errónea de los trabajos de Freud sobre Leonardo y Miguel Ángel, el psicoanálisis del arte ha sido, inicialmente, un psicoanálisis del autor que sustituía las indicaciones patológicas de la obra por aquellas provenientes de la biografía del artista. Pero ese tipo de psicoanálisis, que según nuestro punto de vista era poco interesante, decayó rápidamente. Algunas inves-

14. Sobre este tema, véase también la mejor aplicación de proyecto en MARCOLU, 1971.

tigaciones clásicas han demostrado, precisamente con sus errores, que el dato analítico *actual* es insustituible. Freud, por ejemplo, confundido por una traducción de relatos leonardescos autobiográficos (la palabra buitre sustituida por la palabra milano), terminó por interpretar como signo de homosexualidad y de relación edípica con la madre a la *Gioconda* y a la *Virgen con el niño y Santa Ana*. Y a partir de un error similar, el *Moisés* de Miguel Ángel se vuelve una señal de agresividad reprimida. Más clamorosa aún es la torpeza de Jones, que sobre la base de las notoriamente inadmisibles *Vite* de Vasari, formula una teoría verdaderamente implantable sobre la forma de sumisión de Andrea del Sarto a su mujer. Los iconólogos destacaron rápidamente el hecho de que las configuraciones artísticas tomadas para examinar por Freud y Jones son fruto de la tradición representativa: Mac Lagan y Schapiro se detuvieron en el tema del milano y en la derivación verrocchiana de la sonrisa; Wittkover, en la clasicidad de la imagen de las arpas en el pedestal de la *Madonna* de Andrea del Sarto que tanto preocupaba a Jones.

Pero si una interpretación literal de esos ensayos ya citados (así como el que escribió Abraham sobre Segantini siempre en la línea que relaciona el arte y el sueño) ha podido hacerles asumir un carácter fantasioso (y afortunadamente cerrar una producción de escritos sobre la misma línea), también es verdad que en épocas más recientes se ha comenzado a rever el juicio sobre ellos e incluso la idea de la posibilidad de aplicación del psicoanálisis al arte, no ya como psicoanálisis del artista sino como examen del «inconsciente» de la obra, es decir, el fondo de su estructura. Entre los revisores más atentos y convincentes está Ernst Gombrich, que entiende los ensayos de Freud como una «novela psicoanalítica» (según las palabras del fundador del psicoanálisis), y, por lo tanto, como formulación de una tipología abstracta y no como interpretación del autor (véase GOMBRICH, 1966b; 1966c); Jean Starobinski, que rechaza la idea de que Freud quisiera hacer psicoanálisis aplicado, y sostiene que, en cambio, buscaba material idóneo para la ejemplificación de la teoría (STAROBINSKY, 1974) y Oscar Mannoni, que ve en el

«Leonardo» un simple esbozo de lo que después será la teoría de las pulsiones (MANNONI, 1965*).

Siempre a propósito de Freud, todos los autores ya citados tienden a identificar el famoso ensayo sobre el chiste como la mayor contribución de Freud al psicoanálisis del arte. Dice Gombrich:

(...) indudablemente este modelo tiene dos méritos que deben imponerlo a la atención del historiador y del crítico de arte. Explica la importancia tanto del medio como de la capacidad de dominarlo: son dos elementos vitales que a veces se dejan pasar en una aplicación menos cauta de las ideas psicoanalíticas del arte (GOMBRICH, 1966b, 16).

Por otra parte, según Freud el chiste es una especie de juego sobre el lenguaje, que no depende solamente de la creación del sujeto sino, también, del lenguaje mismo, de su estructura. El juego es «descubierto» en el lenguaje. Esta línea la tomaron, paralelamente, dos autores muy distantes entre sí, como son Vygotsky y Kris. A partir de la idea de estructuración y sociabilidad de Witz, Vygotsky deriva una estrecha relación entre psicoanálisis y formalismo, que es particularmente apta para el estudio del arte y de la literatura: «la forma serviría (...) para atraer al lector o espectador y para engañarlo, ya que éste supone que todo se reduce a ella e, inducido al engaño, logra la posibilidad de liberarse de sus tendencias reprimidas (VYGOTSKY, 1962, 26; sobre el mismo tema véase TRIMARCO, 1974; ORLANDO, 1973; MENNA, 1980). Kris, en cambio, como historiador del arte y colaborador de Gombrich, y sólo después psicoanalista, se limita a observar que la influencia del lenguaje sobre el mensaje es fundamental para comprender la permanencia de las formas y sus variaciones en el arte. El arte nace del arte, y se desarrolla en determinadas situaciones problemáticas a las cuales se adapta y contribuye el inconsciente del artista. Según Kris, sobre esta base que relaciona inconsciente y tradición pre-consciente, se pueden estudiar también algunos aspectos psicoanalíticos locales, como la relación de goce que Kris llama de «identificación» entre el artista y el conocedor,

o el problema de la resistencia a ciertas formas de arte como la caricatura.

Siempre a propósito de psicoanálisis y lenguaje se destacan dos tipos de contribución potencialmente importantes para el estudio del arte. Por una parte, la teoría del simbolismo elaborada por Jones, que se puede considerar una teoría del relativismo: en la actividad simbólica es reconocible una «historia» de transformaciones de símbolos precedentes y no una historia de invenciones totales. Por otra parte, está la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, que si bien nunca se ocupó directamente de la interpretación de la obra de arte, con sus ideas sobre la estructura del inconsciente como isomorfa con la estructura del lenguaje, contribuyó a abrir un vastísimo campo de posibilidades de aplicación que todavía está en elaboración.

Finalmente, aparece una última observación sobre el psicoanálisis jungiano. Su fundamento «neoplatónico» parece excluir (y de hecho Jung excluye) algún interés por los aspectos lingüísticos de la actividad psíquica. Por otra parte, también es verdad que la idea del *inconsciente colectivo* y, sobre todo, la teoría de los *arquetipos*, tienen que ver con la posibilidad de la existencia de una obra simbólica.

Es en esa dirección, por ejemplo, hacia donde Northrop FRYE (1957) interpretó el trabajo de Jung, mientras que Jacobi y parcialmente Lévi-Strauss lo hicieron sobre todo en un sentido estructural-formal, ya que ambos estiman una relación entre *ideas a priori* (categorías) y *obra terminada*, casi como una relación entre *langue* y *parole* (véase JACOBI, 1973; LÉVI-STRAUSS, 1965).

1.7 Ernst Gombrich

La disertación sobre Gombrich nos permite hacer algunas reflexiones sobre el estado de la disciplina. Es innegable, por cierto, que por parte de muchos estudiosos de diferentes escuelas (Eco, los franceses, los americanos), GOMBRICH es considerado hoy como el padre y el mejor exponente de la semiótica de las artes, lo que hace pen-

sar, aun sin exagerar el valor del autor de *Arte e ilusión* (1960), en la pobreza del desarrollo posterior.

Los pasos con los cuales Gombrich afronta algunos temas centrales de la historia del arte, reflejan la vida y la formación del estudioso vienes. Después de haber estudiado con Schlosser y haber frecuentado a Ernst Kris, historiador del arte que se hizo psicoanalista de la escuela de Freud, Gombrich se acercó a la escuela iconológica de Warburg, Saxl y Panofsky, también en función de haberse especializado en el Renacimiento, período predilecto de los iconólogos.

Los análisis de Gombrich reflejan, por una parte, la tradición cassireriana alemana, y, por la otra, la naciente escuela psicoanalítica freudiana que Gombrich considerará muy a fondo, hasta el punto de dedicar muchos ensayos a la psicología del arte.¹⁵ Hace años que Gombrich enseña historia de la tradición clásica en Londres, después de haber enseñado historia del arte en Oxford. También éste es un particular importante de su biografía, útil para entender la sustancia de los estudios del autor, que parte de consideraciones críticas sobre el campo para llegar siempre a expresar un interés general por los problemas metodológicos.

El tema fundamental de Gombrich es el de la representación pictórica o, mejor, el cambio de los modos de representación pictórica a través de los siglos. Hasta aquí, como se ve, el problema es análogo a los que plantean Panofsky y Saxl, pero Gombrich lo complica con un interrogante posterior: ¿cuáles son las razones del cambio de estilo, entendido como un complejo • de signos y normas?

Para Gombrich la representación pictórica nunca es, ni en los casos de «realismo» más aparente, una adecuación a las cosas sino una ilusión. Uno de los ejemplos más famosos es la demostración de cómo los cuadros de Constable, que hoy son vistos como «naturalistas», en la época de su realización eran, en realidad, incomprensibles (es

15. GOMBRICH, 1954, 1966b, 1966c.

famosa la anécdota de Napoleón III que, visitando una exposición del artista, agredió contra una no más definida que «cosa verde»). La llamada representación pictórica, en esencia, sería siempre determinada por convenciones, por normas que organizan la percepción haciéndola pertinente y luego transfiriéndola técnicamente en un lenguaje.

Esta es la razón por la que en Gombrich son numerosos los estudios sobre psicología de la percepción y psicología de la forma> punto de partida para la comprensión del uso de esquemas en el lenguaje pictórico, esquemas que se realizan en la «estilización» y en la «imitación» de la naturaleza. Sobre la base de estas primeras respuestas también es posible comprender, en el interior del sistema de aprendizaje de las técnicas del uso de los medios expresivos, cuáles son los límites y en qué consisten las posibilidades de innovación y de creación que se le conceden al artista.

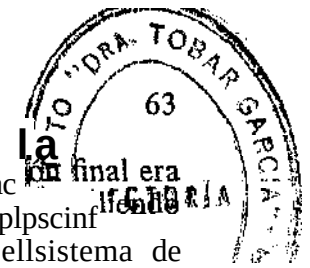
El verdadero hecho nuevo, que hace de Gombrich el primer semiólogo del arte a todos los efectos, es precisamente el aparato científico utilizado para el estudio de la historia del arte, aparato que está constituido, como decíamos, por las teorías de la percepción visual, de la psicología experimental, de la teoría de la información, pero siempre unidas a la recuperación de las doctrinas de la pintura, tal como eran expuestas por los Vasari, por los Alberti, por Leonardo. En esto consiste la diferencia con la escuela psicológica, representada por ejemplo por Arnheim, que busca unir al estudio de la percepción el estudio de la estética elemental, precisamente según los principios guesálticos.

Gombrich intenta, sobre todo, delinear una teoría de la representación basada en «lo que se sabe» y no en «lo que se ve». El punto de partida se hace filosóficamente importante, porque es resueltamente antiidealista: se rechazan las teorías del «desarrollo» del pensamiento y de las técnicas de expresión a favor de un concepto no determinista de la cultura. Ya con anterioridad (GOMBRICH, 1954), el autor se había preguntado en base a qué principio se podría definir la técnica de representación de los egipcios, si no se quería aceptar el juicio de la «ingenui-

dad» o de la «incapacidad técnica». La afirmación final era que ningún artista puede pintar lo que ve plpsinf de todas las convenciones que constituyen el sistema de la cultura. *Arte e ilusión* constituye un nuevo «es» irien y una confirmación de la primera formulación, fm «\lla-se- utilizaba una hipótesis tomada de la teoría de la ^¿réep.f, ción para aplicarla a la historia de los estilos figurativos; aquí se adoptará la historia del arte para confirmar la misma hipótesis.

En esencia, cada operación figurativa está dirigida por una convención, por una articulación esquemática de lo que se sabe.

Meditaciones sobre un caballo de juguete (GOMBRICH, 1963) es una colección de ensayos escritos en diferentes épocas y ocasiones que confirman esta tesis de fondo. El hilo de unión está constituido por el primer texto, que lleva simbólicamente el título general del volumen, y que vuelve a proponer, ya no sobre la base del análisis de una obra de arte, la famosa pregunta central de toda la obra de Gombrich: cuáles son las condiciones que guían la representación pictórica. El *hobby horse* en inglés no es solamente el «caballito de madera», uno de los juguetes más universales de la cultura occidental, sino también el caballo *hobby* sobre el que se galopa hacia sueños desacostumbrados. El interrogante de Gombrich también es fundamental para la historia del arte: ¿en qué relación está con el caba.Ho ese caballito de madera constituido por un palo de escoba?. ¿Qué quiere decir que es su «representación»? En la línea de ciertas teorías psicológicas, Gombrich sostiene que esa representación se produce por sustitución: sobre la base de una función (la de cabalgar), el niño elige la imagen mínima que le es necesaria para sustituir el objeto con el juguete. Ampliando el concepto a la imagen en general, el autor vuelve a discutir también la idea que tradicionalmente se tiene de una imagen. Es aquella «imitación de la forma externa de un objeto». En base a ese concepto, también el artista operaría a través de una mimesis, lo que es una idea radicada en el pensamiento occidental, hasta el punto de que es bien conocida la anécdota de Séneca sobre la capacidad de un cua-



dro de Zeuxis de atraer a los animales a través de una reproducción fotográfica de la realidad. Según Gombrich, la representación no depende de semejanzas formales sino de la selección de requisitos mínimos de la función de representar. Las imágenes son «llaves capaces de abrir, accidentalmente, ciertas cerraduras biológicas o psicológicas, o, dicho de otra manera, son falsas fichas capaces, sin embargo, de hacer funcionar el mecanismo si se colocan en lugar de las fichas verdaderas» (GOMBRICH, 1963).

El mismo tipo de análisis se aplica después, paralelamente, a las obras de arte, con una insólita atención hacia el arte de vanguardia (a partir de la paloma de Picasso). Gombrich termina por esbozar sus reacciones frente a los problemas delineados por el arte contemporáneo, como son la abstracción y la expresión. Así encuentra puntualmente la confirmación de la naturaleza esencialmente fisiológica y teórica de la historia del arte, que, según las formulaciones de la escuela de Viena o de la escuela de Warburg, es esencialmente *Kunstwissenschaft*, o sea, «ciencia del arte» emparentada con una historia del intelecto y de la cultura. Más precisamente una historia del arte que se enlaza con la antropología, con la historia de las religiones, con la psicología, con el conocimiento de la antigüedad clásica e, incluso, con disciplinas modernas experimentales. Su tarea es:

formular los resultados de las investigaciones propias de manera que no tengan un carácter ultraespecializado, idiosincrático o esotérico, sino que sean accesibles a los colegas de otras disciplinas, así como nosotros deseamos poder valemnos de cuanto nos es accesible en sus descubrimientos. Esta es la única forma de romper el aislamiento en el cual se encuentran los estudios de historia del arte y obtener que el hombre sea el centro de los estudios humanísticos (GOMBRICH, 1963).

En *Mirror and Map* (1974), GOMBRICH aporta nuevas investigaciones sobre el arte a partir de la psicología experimental, de la geometría descriptiva, del *computer analysis*, etcétera, y, por lo tanto, una base aún más compleja de discusión. Gombrich, que en el pasado fue un

decidido convencionalista y a veces fue tachado de idealismo por su sobrevaloración de la «intención subjetiva» del artista (véase CALVESI, 1980), en este trabajo parece abandonar la línea del convencionalismo puro. Por el contrario, en este caso hasta acepta algunas tesis «materialistas» sobre la referencia (como las psicológicas de Gibson), para sostener, en primer lugar, que la convención no está negada en esas tesis, ya que puede darse muy bien incluso a partir de un dato referencial; y sobre todo para observar que si examinamos el *producto* visual del artista (pintor, fotógrafo, cartógrafo, etcétera), sus operaciones de referencia no se producen simplemente en las confrontaciones de su experiencia del «mundo físico». En efecto, la experiencia visual es mucho más compleja y a veces parte de conjuntos perceptivos no menos «reales» del mundo físico, y que Gombrich llama «mundo óptico» y «apariciencia». La referencia, por lo tanto, también puede haber sido programada por el artista en la confrontación de uno de estos conjuntos y no necesariamente en las confrontaciones del mundo físico.

Si analizamos entonces cualquier texto visual precisamente como texto que actualiza una *posible* operación de referencia, nos encontraremos frente a una circunstancia que ha elegido una estrategia específica de producción icónica de la que quedan huellas en el texto. Gombrich indica las dos estrategias más importantes de producción icónica, modeladas sobre dos tipos de objetos normativos: el mapa y el espejo. Las experiencias figurativas que reproducen el modelo del mapa eligen programáticamente la referencia con el mundo físico, del que quieren mostrar las invariables, a partir de una función dada y ejemplificando una clave suya. La estrategia del mapa no significa sólo una abstracción mayor, una segmentación en clave de algunas características del mundo físico. Significa, simplemente, que el artista sigue el camino de las invariables necesarias para cumplir un recorrido, que, por lo tanto, puede ser también un simple recorrido de la mirada y de la experiencia visual: pero entonces también de la visión misma, como sucede en algunos artistas (citados por Gombrich), que hasta han intentado hacer hipótesis sobre el

proceso de la percepción de la luz (véase los Impresionistas). El espejo, en cambio, hace referencia a la apariencia, aunque sea mediata, del mundo óptico. La teoría de la perspectiva renacentista que Gombrich teoriza (quizá con un exceso de facilidad, pero recordemos que su trabajo era en su origen una simple conferencia), como nacida de una necesidad de «espectacularizar» el cuadro inserta i dolé un efecto más preciso de «presencia» del artista o del espectador, también puede ser insertada en la estrategia del espejo.

1.8 Sociología del arte

Una disciplina que a veces presenta cierto parentesco con la semiótica es la sociología del arte. En todo caso, las relaciones parecen de buena vecindad. Se debe subrayar, sin embargo, que en el interior de la «sociología del arte» existen numerosas y contradictorias tendencias que sólo de una manera superficial se relacionan bajo una etiqueta común de investigación de las relaciones entre arte y sociedad. La sociología del arte de implantación marxista, por ejemplo, aun examinando las obras dentro del cuadro del complejo fenómeno de las ideologías, está demasiado anclada en una concepción de la representación artística como «reflejo» de lo social para poder adherirse al concepto estructuralista de «ideología».¹⁶ Y sin embargo, también en el ámbito marxista ha habido posiciones diferenciadas, -ilgunas de las cuales estaban interesadas en las teorías lingüísticas. Arnold Hauser, discípulo del gran historiador del arte Max Dvorak, dedica un capítulo de la monumental *Sociología del arte* (HAUSER, 1974) al tema de la convención, y llega a afirmaciones como la siguiente:

i 16. Entiendo por «reflejo» la teoría leninista según la cual el lenguaje refleja la realidad en cuanto expresión de la conciencia, la cual, precisamente, refleja la realidad como si fuera el espejo (véase el capítulo 3.2 sobre las consecuencias en el campo figurativo).

El arte es tan poco inolvidable e insustituible «lengua madre de la humanidad» como lo es cualquier otro modo de expresarse; también el arte es simplemente un «idioma» limitado. De ninguna manera se lo puede hacer pasar por una lengua originaria que de alguna manera no haya sido precedida por alguna otra forma de entendimiento lingüístico, o por un lenguaje universal que sería comprensible por todos y en todos los tiempos. Sin duda es una «lengua», un dialecto, que es hablado y comprendido por muchos, es decir, un vehículo de la expresión cuya posibilidad de utilización se apoya sobre la validez de los medios de comprensión convencionales tácitamente aceptados (HAUSER, 1974, I, 33).

En otras partes se dedica al análisis de la estructura del trabajo artístico comparando a Marx con Lessing, separando forma y contenido de la obra, tratando el problema de la interpretación como reconocimiento de elementos lingüísticos, y terminando luego el volumen tercero con una definición de la crisis del arte contemporáneo como «crisis de lenguaje». Además, un capítulo de una cierta importancia está dedicado al tema de la transmisibilidad del arte y a los medios de comunicación de masa, con una consideración benévola por las tesis de Me Luhan concernientes a la identidad entre medio y mensaje.

Pero también en el otro gran discípulo de Dvorak, Frederick Antal, encontramos elementos que, aunque menos explícitos, son de interés semiótico. La sociología analítica encarada por ANTAL en *Florentine Painting and its Social Background* (1947), por ejemplo, desemboca en un modelo teórico que se podría resumir así en forma elemental: la investigación está circunscripta a las clases sociales de un momento histórico dado, la Florencia del siglo xiv, y se plantea una correspondencia entre el ordenamiento social de estas clases y la estructuración de los contenidos de las obras a las que esas clases se adhieren. En síntesis: en las obras se busca la organización de las ideas (organización enciclopédica, entonces) de una cultura en un momento dado. Se puede notar alguna cercanía con las formulaciones de la iconología warburguiana, aunque An-

tal no le reconozca ningún «aire de familia». Pero en el campo de la sociología de las artes, si se excluyen personajes que corresponden más a una teoría de la estética como Della Volpe y Mukarovsky, que veremos mejor en el capítulo próximo, sólo hay un autor que puede ser indicado como el personaje de frontera entre doctrinas «sociológicas» y disciplinas semióticas. Se trata de Pierre Francastel.

A decir verdad, con Francastel nos encontramos frente a un caso muy singular. En efecto, a través de él la llamada «sociología» del arte llega a un giro teórico. Por primera vez se pone en claro que la «sociología» aplicada al arte no es por cierto una disciplina unitaria, y que bajo su rótulo pasan investigaciones y métodos absolutamente contrastantes. También Enrico CASTELNUOVO la ha puesto en evidencia en *Per una storia sociale dell'arte* (1976), distinguiendo precisamente entre «sociología» e «historia social». Dice Castelnuevo:

Todavía hoy sucede en la práctica que etiquetas como sociología del arte e historia social del arte sean utilizadas como si fueran intercambiables, y esta significativa situación indica que los ámbitos y los instrumentos respectivos de las dos disciplinas están aparentemente todavía sin procesar (CASTELNUOVO, 1976, 8).

E inmediatamente después realiza una profunda distinción. La sociología actúa sobre problemas más generales, y la historia social sobre situaciones más individuales. De vez en cuando, la sociología define su propio objeto de investigación, mientras que la historia social considera precisamente el aspecto social pero sólo a partir de un objeto que ya se acepta como legítimo (la historia del arte). La sociología indaga, pues, los tiempos breves; la historia social los tiempos largos de la historia misma. Entrando más puntualmente en la esencia de los puntos de partida de la historia social del arte, Castelnuevo afirma que inicialmente ha sido entendida como una historia «en la cual el mecanismo del cambio no fuese autóctono, autonecesitante, y autosuficiente, no apareciera al nivel de las formas mismas, sino que fuera para ubicar en relación

a las estructuras profundas de una sociedad» (CASTELNUOVO, 1976, 10). A esta tendencia «macrosociológica» se contrapuso pronto una tendencia «microsociológica», orientada sobre todo a observar los cambios artísticos en el interior de los pequeños fenómenos y no en la dependencia de los «grandes» hechos históricos. Castelnuevo ubica a Ernst Gombrich en esta segunda clase, así como a su preferencia por un análisis de la obra de arte sin el aporte de categorías económicas, sino, más bien, con las que definen el comportamiento social en un ambiente específico, como la institución-arte (y por lo tanto: las actitudes mentales, las expectativas y las preferencias de público y artistas, las disposiciones psicológicas, y otras). En este cuadro está colocado también Francastel, el primero que volvió al dilema entre arte como dependiente de macroestructuras sociales y arte como campo autónomo que manifiesta el cambio a través de sistemas de signos, visiones del mundo expresadas a través de códigos. De la primera dicotomía, que se manifiesta con Hauser y Antal por una parte y Gombrich y Francastel por la otra, derivan, según Castelnuevo, diferentes estructuras metodológicas, algunas de tipo propiamente sociológico y otras de tipo histórico-social. A la primera categoría pertenecen, por ejemplo, los estudios organizados según los esquemas típicos de la sociología general (producción, distribución, consumo; institución, cultura, personalidad), o según otros esquemas, como aquellos orientados al análisis de las estrategias de las imágenes, o de la dominación simbólica, o de la cultura visual, o de los hábitos de percepción, o de los sistemas de espera y otros. Mientras que a la segunda pertenecen estructuras diferentes, como aquellas dedicadas a los sujetos sociales que son protagonistas del cambio artístico, como los comitentes, el público, las instituciones, los artistas, las obras; o como aquellas dedicadas a buscar los momentos de condensación en la historia de situaciones sociales particulares.

Como se ha visto analizando algunos pasajes de Hauser y de Antal, también en esta segunda clase de estudios podríamos encontrar intereses parciales por el aspecto lingüístico de las obras de arte, dado que, como observa

Castelnuovo, los diferentes métodos no son rígidos, pues tienen con frecuencia momentos de entrecruzamiento y de superposición. Sin embargo, mientras en la historia social del arte el interés por los cambios de código está habitualmente al servicio del interés más amplio por el cambio social, y sirve al máximo como soporte y contraprueba de este último, en la sociología (y en particular en aquella más orientada a las disciplinas lingüísticas) encontramos la posición opuesta: es el lenguaje el que, expresando una visión del mundo tal vez con la forma de una verdadera ideología, manifiesta el cambio, porque lo «dice» en forma lingüística. Y es precisamente en esta acepción metodológica en la que está ubicada la contribución de Francastel.

Por otra parte, Francastel está considerado el mayor exponente de una línea difícilmente trasladable dentro de la expresión de «sociología» de las artes, que es la línea antropológica. En realidad, también esta definición es poco clara: de hecho, FRANCASTEL es un historiador del arte tradicional, tal como lo demuestra *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique* (1951), que ha intentado aplicar al análisis histórico algunas categorías estructuralistas (todavía recordamos su famoso ensayo «Note sur l'emploi du terme *structure* en histoire de l'art», en Bastide R., *Sens et usage du terme structure* (FRANCASTEL, 1962). Sus temas son, entonces, antropológicos, más que los instrumentos. Veamos algunos.

Uno de los temas más afines a Francastel es el del espacio figurativo. El espacio representado por los pintores nunca es la imagen de una realidad objetivamente existente. Es, simplemente, un sistema de signos organizados a partir de un lenguaje construido por el artista en relación con la cultura y la sociedad a las cuales pertenece. En este sentido, la pintura y las otras artes son hechos sociales (y he aquí la única legitimidad de una sociología de las artes): porque son, sustancialmente, lenguajes figurativos.

En *Sociología del arte* (FRANCASTEL, 1970) encontramos Ja *summa* argumentativa de lo histórico del arte francés: junto a la formulación de las cuestiones generales de método, está el análisis de la evolución del espacio figu-

rativo a lo largo de la historia del arte del siglo xiv al Cubismo. Pero en este análisis el autor toma en cuenta los resultados teóricos de la lingüística, tanto de la estructural de Martinet como de la transformacional de Chomsky, o también de la antropología, sobre todo en su configuración científica, es decir, la semiótica.

En lo que se refiere al análisis del espacio figurativo, toda la segunda parte de *Sociología del arte* vuelve sobre las tesis de FRANCASTEL, 1951. Y sostiene, precisamente, que sólo una tradición poco crítica nos ha habituado a considerar la perspectiva como base del arte europeo del siglo xv al siglo xix, en cuanto sistema rigurosamente adecuado para la reproducción de los hechos «reales» del mundo. Francastel retoma los trabajos anteriores de Panofsky, White, Argan y otros, sobre la perspectiva y sobre sus valores simbólicos, y va todavía un poco más allá. Demuestra que la perspectiva del Renacimiento no es un método de reproducción pasiva de la realidad, sino un sistema convencional capaz de conjugar una serie de datos extraídos de la realidad en forma arbitraria (es decir, seleccionando el dato material *desde un cierto punto de vista particular*), con otros elementos pertenecientes a la tradición, a la cultura, a las reglas sociales. La demostración es que no sólo el Renacimiento, sino toda otra época, comprendida la de la vanguardia histórica, cada tanto construye un dispositivo propio de representación del espacio que es el más coherente con los otros dispositivos que establecen las normas de la vida social. Existen, por lo tanto, tantos grupos de representación del espacio como épocas o grupos sociales. El espacio se convierte en una «figura» lingüística en la cual confluyen y se manifiestan ideales, mitos, conocimientos técnicos y científicos, estructuras sociales, instituciones: todos los elementos que sirven a los grupos humanos para «disponerse» en la realidad. El arte, entonces, es un hecho social, pero no porque «dependa» en forma determinada de la sociedad, sino porque cada lenguaje es parte de la estructura social. Y como el arte es un lenguaje, es un hecho social.

En el primer capítulo, el que introduce a la *Sociología del arte*, Francastel delinea en forma general las ideas-guía

de la investigación sociológica, y lo hace a partir del título «Pour une sociologie de l'art: méthode ou problématique?». Francastel sostiene que el arte es un lenguaje, pero un lenguaje con analogías y diferencias con las lenguas naturales. Diferencias:

La lectura, el descifrar un cuadro o un monumento, no se produce de golpe, por una especie de aprendizaje espontáneo. Cuando nos ponemos delante de un cuadro necesitamos horas, o días, para tomar realmente el significado. Desde este punto de vista, no hay ningún elemento común entre el lenguaje hablado y el arte (...). La mayor dificultad, que por otra parte hace tan apasionante la lectura de estas obras, consiste en el hecho de que nunca son representativas en un sentido unívoco. Cada objeto artístico es un lugar de convergencia donde se encuentran los testimonios de un número más o menos grande, pero casi siempre considerable, de puntos de vista sobre el hombre y el mundo (...) una cierta relación de los tonos o la introducción de un signo aparentemente secundario, hacen que en el sistema tomado en consideración se introduzca una posibilidad de recordar episódicamente este o aquel objeto del conocimiento sensible, o esta o aquella doctrina del conocimiento social. El uso de la parte para el todo es una regla absoluta de la figuración (FRANCASTEL, 1970, 15-16).

Por otra parte, también existen profundas analogías:

Por analogía con la lengua, la figuración, es decir, la representación artística, permite determinar *elementos* de significado ordenados según determinadas *reglas* en el interior de determinados órdenes de lo imaginario (...) las reglas por las cuales está asegurada la relación entre las partes, la *estructura*, no son solamente de carácter mental, abstracto, sino, por el contrario, basadas en la técnica (FRANCASTEL, 1970, 16).

Teniendo en cuenta precisamente las diferencias y las analogías y, en particular, las teorías lingüísticas de Chomsky (en especial la teoría que establece la existencia de una diferencia entre la *superficie* del lenguaje, o sea,

lo que decimos concretamente, y su *estructura profunda*, que lo organiza), Francastel sostiene que el arte es un lenguaje, en el sentido no estrictamente lingüístico del término, sino en un sentido más amplio. En genef^fla[^] ár,.,;; tes no son «sistemas». Pero cada obra se constituye y^y&^cóiñrj[^] sistema y sólo aquí cada signo asume un valor, que muy bien puede caer si es referido a otra obra, es decir, a otro sistema. Eso no impide, naturalmente, que puedan existir sistemas locales más amplios que representen grupos de obras. Por otra parte, cada obra-sistema contiene un orden figurativo que pertenece a la superficie pintada y un orden o estructura «profunda» que regula las relaciones entre sus partes o sus significados.

2. Semiótica y estética

2.0 Generalidad

En el capítulo anterior hemos examinado lo que podemos denominar la «prehistoria» reciente de los estudios que consideran al arte un fenómeno de comunicación y, por lo tanto, un fenómeno de lenguaje. Sin embargo, la panorámica que hemos ofrecido une entre sí contribuciones muy diversamente orientadas al objeto «arte». Por ejemplo: algunos autores o grupos estaban interesados en el arte como cualidad general de obras que llamamos «estéticas»; otros autores y grupos estaban apresados por el aspecto teórico del arte mismo o, al menos, de algunos de sus sectores; otros autores y grupos, por fin, se dirigían a la elaboración de mecanismos de análisis concreto de los textos y a su interpretación. En este sentido, las tendencias como la iconología o la estética simbólica o la teoría de la percepción son profundamente diferentes en cuanto a su finalidad específica. Sin embargo, se deberá admitir que en algunos puntos existen ciertos elementos y objetivos comunes. Eso depende, en primera instancia, de la indeterminación de los límites de las disciplinas que se ocupan del arte. La *estética* es sustancialmente una «filosofía del arte», o una «teoría del conocimiento sensible» (según la definición de quien primero la expuso, Alexander A. BAUMGARTEN, en *Meditationes philosophiae de nonnullis ad poema pertinentibus* de 1735, y luego en *Aesthetica* de 1750-1758). Y tendría que estar dirigida a una definición universalmente válida del arte (posible o imposible, según las teorías). En realidad, la historia de la estética demuestra que las definiciones del arte que se han sucedido en el tiempo han considerado los problemas estéticos, a veces

referidos a cada uno de los aspectos de la práctica artística, contribuyendo en una forma quizás esencial a la solución de problemas interpretativos en el ámbito de las obras individuales, o de estilos, o de programas artísticos, o de poética. Aun si el objeto de la estética continúa siendo la reflexión filosófica sobre el arte y sobre el gusto, se puede afirmar que, de hecho, esa reflexión no se ha producido nunca, o quizá no puede producirse sin un compromiso analítico en la práctica artística concreta y en sus teorías. Por otra parte, desde comienzos del siglo xx, en el interior de la disciplina se ha abierto camino ampliamente la idea de una duplicidad de tareas. Una sería la de ocuparse de la definición del gusto y del conocimiento artístico en general (que correspondería a la estética propiamente dicha); la otra, la de ocuparse de los problemas teóricos y técnicos de cada arte (que correspondería a una «ciencia del arte»). La distinción entre *Aesthetik* y *Kunstwissenschaft* (es decir, estética y ciencia del arte) corresponde, sobre todo, al debate alemán de los primeros diez años de nuestro siglo, pero de hecho la estética siempre ha superpuesto y confundido los dos territorios. Lo que también es lógicamente comprensible: no se puede concebir una reflexión puramente abstracta sobre el arte sin la confrontación del análisis empírico y del examen de los programas expresivos.

Pero la misma constatación es válida para los campos disciplinarios limítrofes. La *teoría del arte* (en todas sus diversas direcciones según los instrumentos elegidos previamente) debiera ocuparse expresamente de la relación entre programas artísticos y su realización, o entre programas artísticos y el goce del público, o entre programas artísticos y técnicas de la representación y de la percepción. Pero es imposible determinar con exactitud cuál es el límite de una teoría del arte, lo mismo que para la estética. Por una parte, no se hacen teorías del arte si no es en el cuadro del conocimiento y del gusto de una época. Por la otra, no se hacen teorías del arte sino expresándolas en obras concretas, y no se elaboran interpretaciones de esas mismas obras. La *crítica de arte*, por fin, debiera ser la disciplina que más directamente concierna a la interpretación de las obras, y que requiera una práctica de historiador

y de conocedor (es decir, siempre un análisis empírico y singular). Pero, nuevamente, no se pueden interpretar los textos sin una teoría de la interpretación; ni sin conocer los programas artísticos; ni sin una relación con la historia y la filosofía del gusto, desde el momento en que la crítica termina en la formulación de juicios de valor sobre las obras. La confirmación de todo eso está dada por el hecho de que con mucha frecuencia en nuestro siglo se han producido influencias recíprocas entre corrientes del pensamiento filosófico-estético y tendencias de la crítica de arte o de la teoría del arte. En el capítulo anterior, por ejemplo, se vio la interrelación entre la estética simbólica y la iconología; pero una relación similar también existe entre corrientes fenomenológicas y el nacimiento de teorías del arte sobre una base guesaltista; algo análogo ha sucedido también entre las filosofías idealistas (Croce sobre todo) y una crítica de arte de tipo intuicionista; y la lista podría continuar largamente.

Es por eso por lo que, ocupándonos de la relación entre arte y comunicación, y especialmente de la relación entre arte y lenguaje, debemos distinguir —no en una forma absoluta pero sí por comodidad de análisis— entre una semiótica de las artes (correspondiente a una teoría y a una crítica de las artes) y una semiótica del arte (correspondiente a una estética). La primera se ocupa de los objetos artísticos, de su lectura y de su interpretación sobre una base comunicativa. La segunda se refiere, en cambio, al problema del origen y de la naturaleza de la cualidad «estética» de las obras o de los programas artísticos o del gusto. Como en los casos anteriores, el límite no es de ninguna manera neto, y esto es por el simple motivo de que las dos áreas disciplinarias parten, de hecho, del mismo presupuesto. La semiótica de las artes toma impulso en la idea de que una obra tiene sentido a partir de una estructura comunicativa interna y que la tarea es la de detectarla. La semiótica del arte se mueve a partir del presupuesto de que tanto la calidad estética como el juicio de valor sobre las obras sólo pueden nacer del objeto material que son las obras mismas. Una obra, por cierto, tiene un universo de significados que pueden provenir de la codi-

ficación del gusto, de la estratificación de la lectura, de la intencionalidad del artista, en una palabra, de su inserción en un circuito del conocimiento. O también lo contrario: una obra está hecha como está hecha porque figurativiza un conjunto más abstracto de gusto y de conocimiento, porque lo transforma en un objeto perceptible, porque lo reduce a ser un artefacto comunicativo. O bien: porque, lo representa mediante el lenguaje. Los dos niveles (el de la lectura de la obra como tal y el de su valor) tienden a coincidir, y de hecho han sido confundidos.

Como veremos, entre los semiólogos, sólo Eco (1962, 1968b, 1975a) propone una impostación diferente para el análisis de la obra de arte y para el análisis de la estética, y la encuadra en la perspectiva general de una teoría de los signos. Otras corrientes, que serán el tema de este capítulo, se caracterizan, en cambio, por el intento específico de construir una verdadera y propia estética semiótica: es decir, una estética cuyos principios vienen de la consideración de que el valor general del arte depende de hechos lingüísticos.

2.1 Charles Morris y el pragmatismo americano

El padre de la estética semiótica (o semiótica estética, que, como veremos, no es la misma cosa) se considera que es Charles Morris, que ha dedicado algunos ensayos fundamentales (MORRIS, 1939a, 1939b, 1964) a los problemas de su fundación. Tal como precisaba Ferruccio Rossi-Landi en la introducción a la traducción italiana de esos trabajos (introducción que luego se publicó en *Semiótica e ideología*, 1972), se atribuye a Morris

(...) el mérito de haber propuesto un acercamiento al arte global y sistemáticamente semiótico, y de haber caracterizado al objeto artístico como consistente en «signos icónicos» (...) Probablemente se puede establecer la fecha del comienzo de una verdadera semiótica estética, hoy universalmente difundida y ya no renunciable, a partir de *Aesthetics and the Theory of Signs* (ROSSI-LANDI, 1972, 9).

Pero Rossi-Landi lamenta siempre el hecho de que las teorías morrisianas hayan sido siempre malentendidas o banalizadas. La primera banalización consiste en la naturaleza misma de la propuesta de Morris, que de ningún modo habría adelantado la idea de una estética semiótica (es decir, de una estética tradicional que utiliza eventualmente instrumentos semióticos), sino de una semiótica estética (es decir, de una especificación de la teoría de los signos en cuanto aplicada al arte, o sea, una aplicación a este campo de todo lo que la ciencia de los signos ha desarrollado como instrumentos de investigación).

Con *Aesthetics and the Theory of Signs*, Morris es sin duda el primero en delinear globalmente un acercamiento semiótico a la estética. Y esta parte de su pensamiento sobre la semiótica ha sido la que quizás haya encontrado el mayor éxito y también las mayores críticas. Las críticas provienen de una distinción respecto al mensaje artístico, entre los signos icónicos y los signos no icónicos: los primeros son semejantes, tienen propiedades en común con lo que significan; los segundos no las tienen. Por lo tanto, son signos icónicos las fotografías, los modelos, las representaciones, pero también las descripciones verbales que evocan una imagen, mientras que no lo son los signos lingüísticos que sirven para indicar las cosas y las cifras que indican las cantidades.

No se han ahorrado críticas sobre la concepción de Morgan del icono como «teniendo propiedades en común» con el objeto que significa, e incluso Morris mismo tuvo que rever muy pronto esa definición y corregirla.¹

En el mismo ensayo, Morris especifica que cada signo cumple la función de transmitir alguna cosa y de referirse a alguna cosa: tiene, pues, *designata* y *denotata*. El signo estético se caracteriza por tener *designata* y no *denotata*, y el objeto artístico por ser consistente en signos icónicos que significan propiedades de valor.²

1. Véase Eco, 1975a, pero sobre todo la parte siguiente 3.2 a propósito de la cuestión del iconismo.

2. La posición de Morris, a pesar de la posibilidad de revaluación, permanece siendo ambigua, y ha estado sujeta a críticas

Precisamente en este pasaje está, quizá, la segunda dificultad de comprensión de Morris por parte de sus críticos. Cuando Morris dice que la obra de arte está constituida por signos icónicos, habría que analizar si se refiere al hecho de que la obra represente (y denote) alguna cosa desde el punto de vista de la referencia a objetos del mundo real. Tanto es verdad, que el mismo Morris niega tanto que la obra se refiera a algo que no sean los valores, como que la obra sea una mezcla de signos (una suma de referencias a objetos). En cambio, la obra de arte es globalmente un signo (un signo estético) que nos transmite un valor. Pero entonces tenemos que interpretar la afirmación morrisiana sobre los signos icónicos en la obra de arte como una especie de metáfora: cualquier discurso estético es «icónico» (incluso cuando está construido mediante un soporte verbal), en la medida en que siempre crea «imágenes» y no enunciados declarativos o asertivos. Una prueba está, quizás, en el tratamiento que algunos seguidores de Morris hacen del término icono, tal como Wimsatt, que ha dedicado un libro entero a la explicitación del «icono verbal».³

Es necesario agregar que desde *Science, Art and Technology* (1939a), MORRIS ha distinguido bien entre *discurso estético*, o sea, el discurso que instauro la obra de arte misma, que es capaz de comunicar, si bien en una forma diferente que los otros objetos, y que transmite una «verdad» diferente a la de otros discursos; y el *discurso de la estética* o de la crítica. Este último no es, de ninguna manera, un discurso estético, porque se subdivide en *análisis estético* (discurso sobre la obra y sobre su lenguaje, intentando definir qué es la obra o qué quiere decir la obra), o en *juicio estético* (es decir, un discurso evaluativo sobre la obra en relación a cómo el público la disfruta o cómo el público la lee). Las dos últimas partes de la crítica estética difieren del discurso estético precisamente porque son

posteriores. Para tener un panorama de esas críticas, véase DORFLES, 1959; 1962; BARILLI, 1974.

3. El icono verbal sería una «imagen» resultante, de alguna manera, de usar el lenguaje, por ejemplo en la metáfora o en la onomatopeya. (Véase WIMSATT, 1954.)

tipos de discurso muy diferentes: el análisis estético [«telteA i > !| «discurso científico», o sea, un discurso que pane en evidencia las relaciones entre los signos y los objetos. El juicio estético, en cambio, es un «discuss, nQ=>('**' // lógico», o sea, un discurso que subraya la eficacia de los signos en el uso práctico de quien los utiliza. Esta situación es suficiente para ubicar las tres formas discursivas diferentes (el arte: discurso estético; el análisis estético: discurso científico; el juicio estético: discurso tecnológico) en el ámbito de la repartición general de la semiótica propuesta por el filósofo americano, es decir, entre semántica, sintaxis y pragmática. La semántica concierne a las relaciones entre signos y objetos denotados; la sintaxis, a las relaciones entre los signos; la pragmática, a la relación entre signos y público. El «discurso estético», es decir, el modo de comunicar de la obra de arte, coincide sustancialmente con la sintaxis, por lo que tiene poco que ver con los objetos eventualmente designados por los eventuales signos icónicos, y en cambio tiene en cuenta estrechamente su organización particular (posicional) en la obra de arte. Tan cierto es, que Morris llega a la conclusión de que la semiótica estética no sólo necesita de una teoría de los signos, sino también de una teoría de los valores (o sea, la única cosa que es efectivamente transmitida por la obra de arte).

En lo que se refiere a los valores, Morris también presta mucha atención a su relación con el signo estético. El signo los transmite en forma directa, sin ninguna mediación, y sin que el espectador tenga necesidad de referirse a otros objetos que el signo podría indicar. El signo estético los incorpora a través de sus propiedades materiales, pero no «dice» nada sobre ellos: «si no es incidentalmente, el arte no hace aserciones respecto a los valores; presenta los valores a la experiencia directa» (MORRIS, 1939a, 24). Con esta aclaración, Morris salva, en el cuadro de la semiótica, algunos principios tradicionalmente aceptados por la estética, sobre todo la americana. Por ejemplo, aun no aceptando una impostación totalmente emocional del arte, admite que su comprensión pueda darse a través del sentimiento (como para Susanne Langer), que es definido como

un acto intuitivo-perceptivo. Y además logra defender una profunda diferencia entre formas de comunicar de la ciencia (que funciona por afirmaciones) y del arte (que presenta valores, pero no puede discutirlos). Es probable que, en esta forma, Morris pensara defenderse de la acusación (hecha desde siempre a la semiótica cuando ésta es aplicada al arte) de entender el arte en forma demasiado racional, mecánica, científica.

En suma, la defensa de un aspecto intuitivo en el goce de la obra de arte permitía que Morris se mantuviera en línea con las posiciones de otros filósofos pragmatistas y, en particular, con las tesis de John DEWEY contenidas en el famoso *Art as Experience* (1934). Dewey, en abierta polémica tanto con las concepciones idealistas (en 1948 escribirá un artículo contra Croce en tonos poco menos que feroces), como con las interpretaciones emocionales del arte, demuestra que ambas posiciones tienden a hacer de la cualidad estética un hecho separado del resto del conocimiento (y en particular el idealismo considera el arte como una verdadera forma especial de conocimiento). Por el contrario, Dewey quiere restituir a la cualidad estética un sentido más universal, no sólo restringido a las obras de arte o a los individuos-artistas, y sostiene que también debe ser atribuida a la experiencia común. Naturalmente, hay experiencias y experiencias. El desarrollo de experiencias diferentes da resultados diferentes, ya sea a causa de su juego de interrelaciones o a causa de la diferente relación entre la experiencia y cada individuo. Una experiencia armónica, carente de choques y de disonancias, ya está dotada de una cualidad estética, aunque no tenga una finalidad artística y no se manifieste en una obra de arte. La obra de arte surge cuando se quiere dar expresión a una cualidad estética que se manifiesta en una experiencia. La expresión es la exteriorización de la experiencia vivida con una cualidad estética. En este sentido, las emociones, en lugar de permanecer como hechos interiores, se convierten en medios expresivos hacia el exterior. Pero contrariamente a la expresión normal de las emociones, la expresión a través de la obra de arte produce algo más: produce también un objeto particular que

llamaremos «emoción artística», diferente y agregada respecto a la emoción original. En esto consiste la particularidad de la expresión artística, que está junto a las otras formas del conocimiento, pero que se transmite también a través de elementos no conceptuales. Esos elementos no conceptuales son la característica del lenguaje artístico:

(...) cada arte posee su «médium» particular, y ese médium está particularmente adaptado para un determinado tipo de comunicación (...) un médium, en la medida en que es diferente del material elemental, es siempre un tipo de lenguaje (DEWEY, 1934, 104).

Como se ve, se remonta hasta Dewey la interpretación del arte como lenguaje, pero como un lenguaje particular dotado de caracteres de inmediatez que Morris evidentemente cuida también en el interior de una semiótica general. Pero mientras Dewey todavía atribuía al arte como lenguaje una especie de calidad «superior» por ser más universal, Morris prefiere, más simplemente, distinguir entre los diferentes «específicos» lingüísticos. Dewey decía:

El arte es un tipo de lenguaje más universal de cuanto pueda serlo la lengua hablada (...) el lenguaje del arte debe ser adquirido (...) pero no está afectado por los accidentes de la historia que diferencian los distintos géneros del habla humana (DEWEY, 1934, 344).

Mientras que Morris atribuye un carácter de universalidad al solo hecho de que sean lenguajes, e intenta distinguir, dentro de la ciencia general de los signos, las diferentes propiedades de cada uno de ellos.

La semiótica estética morrisiana ha tenido bastante desenvolvimiento, tanto en América como en Europa. En los Estados Unidos, por ejemplo, la distinción que hace Morris entre «meaning» (significado) y «significance» (significación), es decir, entre poseer las denotaciones y expresar los valores, ha sido ampliamente recogida, por ejemplo, por Benbow RITCHIE en *The Formal Stricitiire of the Aesthetic Object* (1952), por Isabel CREED HUNGERLAND en *Poetic Discourse*. (1958) y por Edward BAILLARD en

Art and Analysis (1957), donde variadamente se continuó en una teoría de la «autosignificación» de la obra de arte. Así fue profundizada, también, la concepción de la «iconicidad» de la obra de arte, tanto por el ya citado WIMSATT (1954) como por HUNGERLAND en *Iconic Sign and Expressiveness*, y, por fin, por Herbert READ en *Icon and Image* (1955), que interpreta la iconicidad del arte en Morris como un principio según el cual en cada creación artística se tendría siempre una prioridad de lo imaginario sobre la idea y sobre el concepto. La semiótica estética también ha tenido sus partidarios en Europa, aunque más bien unida a otras líneas teóricas. Este es el caso de Max BENISE, que en *Estética* (1954-1965) une la semiótica de Morris con la estética científica de Birkhoff y con la teoría de la información. O también es el caso de Tomás MALDONADO, que le dedica a Morris una profundización técnica y terminológica con el diccionario *Beitrag zur Terminologie der Semiotik* (1961). También se han tomado conceptos morrisianos en el campo del iconismo, cuando se extendió esta noción al ámbito verbal (VALESIO, 1970), al musical (Osmond SMITH, 1974) e incluso a la comunicación animal (SEBEOK, 1976; 1979).

2.2 Formalismo y estructuralismo: Román Jakobson

Continuando con esto, no puede ser olvidado uno de los máximos estudiosos de la semiótica contemporánea, Román Jakobson. También Jakobson tiene un origen lingüístico y literario, pero, por otra parte, los estudios actuales de semiótica estética han sido precedidos en gran parte por estudios de lingüística, estilística y poética. Junto a Jakobson se debe recordar a TYNIANOV (1923), SKLOVSKY (1925) y los otros formalistas rusos en general. No profundizaremos mucho en este sector, precisamente por el carácter literario de su acercamiento a la estética. Nos limitaremos, sin embargo, a hacer referencia a uno de los conceptos fundamentales del formalismo, como es la característica del mensaje estético.

Para entender; mejor el tipo de operación que el signo

efectúa en el interior de un proceso comunicativo y significativo, muchos autores hablan de la función que deben desarrollar, en general, el Discurso o el Lenguaje. Para Eric Buyssens, seguido por Luis Prieto, esas funciones son, esencialmente, la acción (ordenar, desear, aconsejar), la aserción, la interrogación. Jakobson, en cambio, propuso una teoría de las funciones del lenguaje que es más móvil y extensiva, que tiene en cuenta el estilo particular de ciertas actividades sobre el lenguaje, como la estética por ejemplo (JAKOBSON, 1963).

Las seis funciones son las siguientes:

referencial: si dice algo unívoco y asertivo (se ha roto la máquina);

jáctica o de contacto: no se trata de «decir» algo preciso, sino de establecer la comunicación misma (los saludos, los sonidos de afirmación en una conversación telefónica);

conativa o imperativa: se ordena algo esperando producir un comportamiento determinado en el oyente;

metalingüística: se utiliza el lenguaje para hablar del lenguaje, o también se utiliza el lenguaje para hablar de otros lenguajes. La función metalingüística es característica del discurso científico;

emotiva: se trata de producir una emoción en el oyente; por ejemplo, con las exclamaciones verbales, y en particular una respuesta emotiva;

poética o estética: se trata de concentrar la atención sobre la forma en la que son producidas las expresiones; por ejemplo, sobre la alteración de las reglas usuales.

Decíamos que la subdivisión de Jakobson es muy móvil, porque prevé que un proceso comunicativo no contiene una sola función, sino diversas funciones al mismo tiempo. Es necesario decir, sin embargo, que el valor de estas definiciones está actualmente en discusión: ¿qué quiere decir, por ejemplo, la función referencial? De hecho, sola no se presenta nunca (excepto, quizás, el caso del listín telefónico o del horario ferroviario). La fáctica aparece como de no mucha importancia, y la emotiva como

de un carácter (psicológico) muy diferente de las otras. Finalmente, es muy discutida también la función estética, que reduce el mensaje artístico a un hecho puramente formal de simple atención sobre sí mismo.

Esta última consiste en la presentación del mensaje en forma ambigua y autorreflexiva, es decir, tendente a llamar la atención del destinatario sobre la propia estructura, y a colocarse en una forma ambigua respecto al código entendido como norma, o sea como sistema de expectativas.

La «ambigüedad» de Jakobson se convierte en «desviación de la norma» para Sklovsky, y la autorreflexividad se hace presentación de la pura forma para Tynianov. Sin embargo, la concepción formalista ha tenido un desarrollo muy notable hasta nuestros días, sobre todo cuando se acompañó con una tradición científica, lógico-matemática, de matriz alemana. Recordaremos que se han producido desarrollos notables con Abraham Moles y Max Bense, y que la misma concepción estética de Eco se funda en Jakobson y en los análisis posteriores relacionados con la teoría de la información.

Como se ha visto, la función estética (o poética) ocupa un puesto destacado en la teoría jakobsoniana del lenguaje. También porque, en la idea de Jakobson la *poética* es una parte de la lingüística dotada de algunas características «extrañas». Por un lado, es realmente *interna* respecto a la lingüística porque está en condiciones de evaluar el valor artístico de un texto mediante los instrumentos de análisis del lenguaje. (Se debe señalar que para Jakobson el término *evaluar* no significa el juicio de valor subjetivo e individual, sino la búsqueda de elementos formales que señalen objetiva y materialmente la presencia de valor artístico en un texto.) Pero, por otra parte, la poética puede superar los límites de la lingüística: las mismas características que hacen un texto estético de un texto verbal están presentes en forma análoga también en los textos que se estructuran con otros elementos de la expresión. Como dice Jakobson, la prueba está en que la función estética se puede mantener presente también en la adaptación cinematográfica, por ejemplo, de *Cumbres borrascosas*, o que podría permanecer incluso en un hipotético traslado a his-

torietas de *La Ilíada* o *La Odisea*. En resumen, la poética es una ciencia contemporánea sectorial y transversal: nace dentro de la lingüística y le pertenece por derecho, pero también pertenece por derecho a la semiótica general.

Desde los años de su juventud en la Unión Soviética, la atención de Jakobson a los problemas de la estética ha sido grandísima. Es conocida su fraternidad con los maestros de la vanguardia rusa, como Maiakovsky, Malevich, Osip y Lili Brik, Chlebnikov, Krucenych, así como con los artistas de todos los países a donde emigró. Pero si el intercambio cultural cotidiano con los artistas fue particularmente activo, como también lo fue su contribución teórica a sus obras, sin embargo Jakobson dedicó siempre sus trabajos de estética sobre todo a los problemas de la poesía y, en general, de los textos verbales o decididamente literarios.

Nos quedan, no obstante, algunas reflexiones teóricas concernientes a las comunicaciones visuales (dejando aparte las críticas del futurismo ruso de la primera década, que pertenecen a una esfera más «militante»). Entre éstas podemos señalar la correspondencia con Malevich (que se destaca mucho en JAKOBSON, 1980), el *pamphlet* sobre Maiakovsky (JAKOBSON, 1931a), y un breve ensayo sobre el problema del realismo en el arte (JAKOBSON, 1963). En este ensayo, Jakobson parte de una consideración crítica en relación a la historia del arte y de la literatura en la forma en que se han venido configurando hasta hoy, es decir, como «causeries» y no como ciencias. Un testimonio de esa no-cientificidad es el gran número de términos empleados en forma casual y subrepticia en el lenguaje de la crítica. Jakobson, como los otros, tiene confusiones basadas en el carácter polisémico de los términos, como en el caso de «idealismo», interpretado como corriente filosófica o como desinterés por los hechos materiales en el campo de la literatura; o como en el caso del término «forma», entendido con su sentido gramatical o con el sentido de opuesto a «contenido». Pero el término más desafortunado es «realismo», cuyo uso acrítico ha tenido consecuencias absurdas. En efecto, para realismo puede haber dos interpretaciones opuestas: la intención del ar-

tista de ofrecer una obra como verosímil o el reconocimiento por parte del fruidor de la adaptación de la obra a la realidad. Sin embargo, en ambos casos pueden darse dos nuevas interpretaciones diferentes, una en un sentido progresivo y la otra en un sentido conservador: en el primer caso, es decir, la tendencia hacia lo verosímil artístico, se puede entender que es la tendencia a deformar los cánones en boga aproximándose así a la realidad, y la tendencia conservadora en el interior de una tradición artística considerada fiel a la realidad. Para el segundo caso, es decir, el juicio subjetivo sobre la fidelidad a la realidad de la obra, se puede interpretar la percepción de la deformación de los cánones como aproximación a la realidad, y la deformación de los hábitos artísticos como alteración de la realidad. Sobre la base de estas distinciones, Jakobson presenta diferentes formas de realismo en el arte y la literatura, pero aplicando al análisis el método formal de su propia poética.

Sin embargo, Jakobson ha dedicado muchos pensamientos a las artes visuales dentro del cuadro del proyecto más general sobre el desarrollo y las perspectivas de una ciencia global de los signos. Alrededor de los años veinte, por ejemplo, cuando analizaba el desarrollo de las vanguardias, aunque a veces sin utilizar la terminología semiótica, Jakobson desarrollaba un trabajo intersemiótico pionero poniendo en relación los sistemas de las artes visuales (en «Futurizm», 1919), de la poesía (en *Novejsaja Russkaja Poézija*, 1921a) y del folklore (JAKOBSON, 1929). En resumen: incluso cuando se estudia solamente el lenguaje verbal, no se puede prescindir del análisis de la totalidad de la cultura. Como sugiere Eco, traduciendo uno de los principios jakobsonianos, la significación «es un fenómeno que abarca el universo cultural entero. Hay signos por doquier fuera del lenguaje verbal» (Eco, 1978, 14). En efecto, Jakobson se ocupó desde el comienzo no sólo de los sistemas de las diferentes artes, como ya se dijo, sino también señaló el tipo de interrelaciones posibles a lo largo de momentos históricos determinados (en *The Dominant*, 1935), o no encuadrables a partir de un objeto único de análisis, como en el caso del simbolismo de la escultura

visto a través del mito de una estatua de Pushkin, estudiado en *Socha v symbolice Puskinove* (JAKOBSON, 1937). Ya en la edad más madura, el lingüista soviético lograba definir teóricamente las relaciones entre los diversos sistemas de signos, planteando un estudio comparado y avanzando, entre los principios de esa comparación, la sugerencia de aplicar a la música, al cine, al folklore y demás el criterio lingüístico de la *pertinencia* y de extender los pares igualmente lingüísticos de *selección/combinación*, *metáfora/metonimia*, o los principios de la poética elaborados dentro del círculo de Praga (JAKOBSON, 1963).

Aparecen como fundamentales las páginas en las que Jakobson se dedica al análisis de textos no verbales de apariencia puramente sintáctica, como la música o la pintura abstracta. El autor nos hace notar aquí que también esos sistemas permiten interpretar semánticamente su posibilidad de combinación, desde el momento en que «encontramos la significación como subyacente a todas las manifestaciones del artificio» (JAKOBSON, 1974) o, si no, la posibilidad de una significación interna constituida por las remisiones recíprocas de los diferentes componentes. A propósito de la música, Jakobson dice:

El reenvío en el interior del mismo contexto de un hecho semiótico a uno equivalente (...) El reenvío musical, que del tono presente nos lleva al tono esperado o guardado en la memoria, en la pintura abstracta se convierte en el reenvío recíproco de los factores en juego (JAKOBSON, 1974).

Y respecto al conjunto de las artes:

(...) paralelismos de estructura, diferentes por construcción y ordenamiento, permiten al intérprete de cualquier señal musical percibida de inmediato, inferir o anticipar otro constituyente correspondiente (por ejemplo una serie), y el conjunto coherente de los constituyentes (...) El código de las equivalencias reconocidas entre las partes, y la correlación de esas partes con la totalidad es, en gran medida, un conjunto de paralelismos acep-

tados como talo en el cuadro de una época, cultura, o escuela musical dadas.

A partir de la existencia de algunos principios semióticos comunes a las diferentes artes no verbales y a la literatura, Jakobson elabora la idea de que el arte en general, como fenómeno semiótico, es analizable en términos de lenguaje y operaciones sobre el lenguaje. La primera y fundamental de estas operaciones será, precisamente, la correlación interna de elementos simultáneos o consecutivos; la segunda podría ser la de la expectativa de lo que es consecuente en una obra, que aparece «después» de la aparición de cada elemento y se basa en sistemas rutinarios o en codificaciones específicas. Es posible, entonces, un proyecto de semiótica general del arte sobre esta base:

El arte se ha sustraído largamente al análisis semiótico. Aunque no hay ninguna duda de que todas las artes son esencialmente temporales, como la música y la poesía, o de naturaleza meramente espacial, como la pintura y la escultura, o también sincréticas, espaciotemporales, como los espectáculos teatrales, el circo o el cinematógrafo, todas se refieren al signo. Hablar de «gramática» de un arte no es hacer uso de una metáfora ociosa: el hecho es que todas las artes implican una organización de categorías polares y significantes en base a una oposición de términos marcados y no marcados. Todas las artes están ligadas a un sistema de convenciones artísticas. Algunas son generales: por ejemplo, lo es el número de coordenadas que sirve de base a las artes plásticas y crea una distinción grávida de consecuencias entre cuadro y estatua. Otras convenciones, influyentes y acaso también obligatorias para el artista y para los destinatarios inmediatos de su obra, están impuestas por el estilo del país y de la época. La originalidad de la obra se encuentra limitada por el código artístico dominante en la época y en la sociedad dadas. La rebeldía del artista, así como su fidelidad a ciertas reglas, es concebida por sus contemporáneos en función del código que el innovador quiere transgredir (JAKOBSON, 1974, 55).

2.3 Formalismo y estructuralismo: Jan Múkarovsky „ i j'•- |

Sin duda, Román Jakobson ha sido el 'máximo repre-, „' J< sentante de las corrientes que entre los años 'Veinte y trein-.,-,•/' ta dieron lugar a las tendencias formalistas y estructura* listas en el ámbito de la crítica de la literatura ~ydel arj.e,-' Pero así como Jakobson, proveniente de aquellas corrientes, representa la polaridad más rigurosamente lingüística, Jan Múkarovsky, miembro del Círculo Lingüístico de Praga, juega un papel igualmente fundamental en la constitución de una estética semiótica. Más que un miembro estable del Círculo (colaboró en las famosas *Tesis* de 1929), Múkarovsky fue, sobre todo, un compañero de ruta de los exponentes del estructuralismo de Praga, incluso en virtud de una formación diferente y de una utilización diferente de la lingüística, que para él sólo fue un principio metodológico fundamental para la investigación en el campo de la estética y de la metodología del arte. La originalidad de Múkarovsky, por otra parte, está precisamente en esto: en no haber aplicado rígidamente ni los principios del formalismo ni los del estructuralismo, sino, más bien, en haberlos unido con una teoría social del arte y de la estética, eliminando de esta última tanto el psicologismo (la idea de que la obra depende de las condiciones mentales del autor) como la sociología vulgar (una concepción del arte que lo hace derivar de las relaciones económicas y sociales que existen en una colectividad). Esta concepción original se basa en un principio esencial: que la obra de arte es considerada como un hecho social cuando es un hecho semiológico. En efecto, si la obra de arte es un signo, eso significa que responde a requisitos aceptados en una sociedad y necesarios para su intercambio a través de los individuos. El intercambio está regulado en forma precisa por relaciones formales y estructurales, como la función, la estructura, la serie, el valor.

Los méritos de Múkarovsky como «otra» personalidad del Círculo de Praga, con frecuencia no han sido reconocidos como hubiera sido necesario. Y eso depende de al menos dos causas concomitantes. La primera se da en el hecho de que la historiografía, incluso reciente, ha consi-

derado el estructuralismo de Praga como una especie de apéndice del formalismo raso, al punto de considerar cerrada esa experiencia con el alejamiento de Praga de los formalistas rusos a comienzos de los años treinta. La segunda, más grave, consiste en la desvalorización del estructuralismo por parte de la ideología marxista dominante, razón por la cual los trabajos de Mukarovsky han permanecido inéditos por años, la mayor parte hasta 1966, y Mukarovsky mismo fue obligado a escribir un artículo de repudio de sus propias tesis anteriores a comienzos de los años cincuenta. Pero permanece un hecho, que es que mientras los estructuralistas y los formalistas, elaborando la noción de «poética» y confiando su análisis a los instrumentos lingüísticos y semióticos, rechazaban toda filosofía del arte y toda estética, Mukarovsky representó la otra cara del estructuralismo mismo reivindicando un papel central para una estética semiótica. La estética semiótica de Mukarovsky pone en primer plano el principio de la obra de arte como hecho semiológico y de la inmanencia de la obra misma. Pero respecto a este eje fundamental, también recoloca en el sistema estético las cuestiones extra-semióticas concernientes al autor, la sociedad, las series históricas y otras.

La obra principal de MUKAROVSKY es *Studie z estetiky* (1966), que es, como decíamos, una primera edición de la colección de ensayos de estética del autor, casi todos aparecidos como informes o artículos entre los años veinte y cuarenta (una primera parte del volumen fue traducida al italiano como *La funzione, la norma e il valore come fatti sociali*, en 1971). En el volumen completo, esta primera parte, que aparece con el título de *Estética generale*, es la más interesante desde el punto de vista semiótico y se contrapone a una segunda parte llamada *Teoría dell'arte* y a una tercera llamada *Studi sull'arte e sugli artisti*. En la estética general se delinea simultáneamente una teoría sociológica y una teoría semiológica del arte. El ensayo «L'arte come fatto semiológico» constituye uno de los fundamentos teóricos en la historia de la materia. Mukarovsky sostiene el fundamento y la legitimidad de un acercamiento semiológico a las artes, esto a partir del concepto de obra que

deriva, no de la conciencia individual, sino de lo que el autor llama «conciencia colectiva». No es posible, por cierto, identificar la obra con el estado de ánimo del autor, ya que la obra se comunica al interior de una sociedad, y, por lo tanto, debe contener elementos que ésta acepte: debe ser un *signo*, específicamente estructurado para ser el producto de lo imaginario social. En este sentido, la obra funciona como una especie de mediador entre el autor individual y la colectividad. La obra de arte entendida como signo está, sin duda, dotada de autonomía, y forma serie con las otras obras-signo; lo que le confiere autonomía también a la estética, que es precisamente una serie de obras-signo. Sin embargo, existe una relación de una naturaleza que con frecuencia es extrasemiótica entre la serie estética y otras series en las cuales se inserta la obra (filosofía, política, ciencia, economía y otras). En el principio de relación entre las diferentes series volvemos a encontrar la presencia de dos tendencias de la estética tradicional que reconocen al mismo Mukarovsky y, antes que él, otros dos filósofos checoslovacos, Jan Zmúr y Otokar Zich. Una tendencia sustancialmente formalista, que se remonta a Kant, pasa por Schiller, Herbart y concluye en el formalismo y en el estructuralismo. Y una línea contenidista que se remonta al iluminismo y al materialismo mecánico, y que después pasa por Schelling, Hegel y la estética marxista. Por otra parte, incluso desde un punto de vista estrictamente semiótico, la obra de arte está provista de diferentes funciones, en la medida en que está compuesta por una «obra-cosa» que funciona como símbolo sensible y por un valor estético que funciona como significado. Mukarovsky distingue cuatro. Tres prácticas, tomadas del lingüista alemán Karl Bühler (representativa, expresiva y apelativa) y una estética. Mientras las primeras tienden a manifestarse como dominantes y garantizan el ordenamiento comunicativo, la segunda se presenta como polifuncional, multiforme, transparente, y no impide a la obra actuar en sentido social. Ciertas artes temáticas, por ejemplo la pintura, la arquitectura o la danza (que tienen un sujeto), aunque tienen una función estética, también tienen las propiedades que derivan de las funciones comunicati-

vas. Los dos tipos de funciones coexisten, y de su dialéctica es posible reconocer el desarrollo de esas artes temáticas, que oscilan constantemente al mostrar su relación con la realidad.

¿Pero en qué consiste esa «relación con la realidad»? Mukarovsky profundiza la cuestión en un ensayo de la segunda parte, «Las artes figurativas», en el que busca en particular descubrir cómo funciona la relación entre la obra de arte y el objeto natural exterior a ella al cual la obra hace referencia. Mukarovsky se refiere al hecho de que entre los dos existe una relación de « semejanza », tal como lo habían sostenido Charles Sanders Peirce y Charles Morris. El autor aclara que por « semejanza » se pueden entender dos tipos de relación: la que da la semejanza entre los materiales del objeto natural y los materiales con los que está construida la obra, o la que se da entre el objeto natural y el objeto representado.

Pero una explicación de la obra de arte en términos de simple semejanza sería completamente reductiva. La obra de arte, en efecto, se « asemeja » al objeto natural a causa de una *intención* del artista y no a causa de elementos directos de reflexión entre una y otro. Mas la intención del artista implica que para que sea comunicable la obra debe ser estructurada como signo. Se vuelve así a la identificación de la obra con un signo:

La obra de arte (...) existe independientemente de sentimientos variables. No se dirige al espectador invitándolo a establecer una relación ante todo sentimental, sino a comprenderla. No se dirige a un solo aspecto del hombre sino al hombre entero, a sus facultades. Y más aún: no hace un llamado a un solo individuo sino a cada uno. Es creada para el público, y el artista necesariamente desea que la obra proporcione un diálogo entre él y el público. Ha sido creada con la exigencia de que todos la comprendan *por igual*. Y si bien esta exigencia es solamente ideal, prácticamente irrealizable, es una propiedad esencial del arte y un estímulo esencial de la creación artística. La obra de arte es, por lo tanto, un *signo* que debe interponer un *significado* suprapersonal. Apenas escribimos « signo » y « significa-

do» nos viene a la mente el signo más corriente y más conocido, la palabra. Y no porque, sí. Por esto, precisamente, debemos tener bien presente la diferencia entre signo artístico y signo lingüístico. La palabra, en su uso normal, no poético, sirve para la comunicación. Tiene un fin externo: contar un suceso, expresar un sentimiento, describir un objeto, estimular en el oyente un comportamiento determinado, etcétera. Todo eso va más allá de la palabra misma, de alguna manera está fuera de la expresión lingüística. Y por eso la lengua es un *signo-instrumento* que sirve para un fin externo.

- Una obra figurativa también puede naturalmente tender a la comunicación y ser también ella un signo-instrumento. Por ejemplo, las ilustraciones de un catálogo tienen por finalidad comunicar lo que no ha podido ser expresado con palabras, son una complementación legítima de la comunicación verbal. Pero también la obra figurativa regularmente expresa algo, muchas veces con precisión, por ejemplo el retrato o el paisaje. A pesar de eso, el significado de la obra de arte como tal no consiste en la comunicación (...) El signo artístico, a diferencia del comunicativo, no es servil, es decir, no es un instrumento. No comunica cosas, pero expresa una *actitud determinada hacia las cosas* (...) Pero la obra *no comunica* esta actitud —por eso tampoco el « contenido » de una obra de arte es expresable con palabras— sino más bien la *hace nacer* directamente en el fruidor. Llamamos « significado » de la obra a esta actitud sólo porque se da objetivamente en la obra, a partir de su conformación, y por eso siempre es accesible a cada uno y siempre es repetible. ¿Pero de dónde proviene esta actitud en la obra? (...) Todos los componentes del cuadro de simples medios de representación carentes de significado propio pasan a ser del cuadro como un todo. Este significado global del cuadro, que tiene origen en su complejo juego, está en condiciones de producir directamente en el fruidor una actitud determinada, aplicable a cada realidad con la que entre en contacto. De esta manera la obra de arte, no por medio del tema sino de su significado artístico, indefinible con palabras, tiene una influencia sobre la forma en la cual el fruidor, si de veras ha vivido la obra, mirará la realidad en el futuro y actuará frente a ella. Y éste es, precisamente, el destino más propio de todas

las artes figurativas, y no sólo de éstas sino de todas las artes en general (MUKAROVSKY, 1966, 358-360).

En la posición del autor, como se ve, la equivalencia de la obra con el signo abre una problemática que luego se hará lugar común en el debate estético-semiótico. Se trata del problema de la intencionalidad de la obra de arte. La posición de Mukarovsky es clara: la obra como signo es considerada en su intencionalidad; el significado no intencional depende del hecho de que la obra pueda ser entendida también como una cosa. Nos debemos detener, sin embargo, en el significado del término «intencionalidad» en Mukarovsky: coherentemente con el principio de la irrelevancia de la creatividad individual, no se lo debe traducir como un proceso más o menos consciente de parte del autor sino como una estrategia del fruidor. Para entender la obra, el espectador debe ponerse delante de ella como un signo, o sea *como si fuese intencional*. Pero la concepción de la obra como signo implica una consecuencia ulterior, y precisamente el hecho de que el valor estético que la coritradistingue deba ser considerado como objetivo y supraindividual, como una cualidad estructuralmente inherente a la obra. Si esto es verdad, es necesario explicar cómo en el curso de la historia las obras individualmente son juzgadas cada tanto de manera tan diferente; o cómo puede ser que en la misma época clases e individuos jueguen la misma obra con criterios que con frecuencia son contrapuestos. En otros términos: ¿cómo se concilia la necesidad de presuponer el valor estético como objetivo y supraindividual cuando la evidencia es que el valor estético es variable y discontinuo? Mukarovsky distingue entonces entre la *evaluación estética*, que es efectivamente estable y constante, y la *evaluación artística*, que depende, en cambio, de hechos extratextuales y que entra en la esfera de una sociología del arte. Por lo tanto, el arte y la estética están separadas por una consideración diferente de la obra: la primera como objeto y la segunda como valor contenido en la representación. La primera derivada de hechos sociales, la segunda connaturalizada con la naturaleza semiótica de la obra de arte. Pero hay

un punto de confluencia, y es que no puede existir una evaluación artística sin que se presuponga, la existencia de una evaluación estética universal, duradera y objetiva (tanto es así, que cualquier artista trabaja como si tuviera que crear la obra maestra eterna, y cualquier crítico juzga como si su juicio fuese estable). Y no puede existir una evaluación estética sin que se presuponga la existencia de una evaluación artística, es decir, de un funcionamiento de una obra en el interior de una sociedad (de otra manera, caería la equivalencia de la obra con el signo). De aquí la actitud general de Mukarovsky, que tiende a unir estrechamente el pensamiento teórico y la actividad crítica (hasta en la práctica cotidiana, caracterizada, como lo fue por Jakobson, por las relaciones estrechas con los artistas de la vanguardia histórica). Más aún: el análisis del arte requiere que se dé una interrelación entre tres momentos: el generalista de la estética, el sectorial de las teorías de cada arte y el particular del examen de las obras y de los artistas.

2.4 Estéticas informacionales

Una enseñanza que se puede extraer de la estética de Jakobson es su intento de conjugar el estudio humanístico con las teorías científicas modernas. Es conocido que muchas de las investigaciones jakobsonianas van a la par con los descubrimientos del mundo de la física, de la neurofisiología, de la acústica. O que su «relativismo» está emparentado con Einstein.

La unión de ciencias humanas y ciencias físicas y teóricas no es un hecho nuevo y se remonta a las matemáticas estéticas del siglo xix.

La pretensión de crear estéticas científicas puede ser ubicada como reacción al idealismo de Hegel y de sus epígonos (como Croce entre los italianos) y puede ser adscrita a filósofos como Helmholtz, Lipps, Fechner, Birkhoff y a un programa positivista (al respecto se puede ver *La scienza e l'arte* de Ugo VOLLI, 1972). La matematización de la estética tiene en sí un elemento ilusorio: el de terminar por creer que la función estética del mensaje está

guardia contemporánea, como sirve de ejemplo Eco en *Obra abierta* (1962) respecto a lo informal.

La importancia de Max Bense es doble. Por un lado, Bense propone una dimensión analítica fundada sobre instrumentaciones conceptuales inéditas (la logística, la teoría de la simetría, la estadística subatómica, la teoría matemática de la información), pero por el otro lado esa dimensión es transformada siempre en acción cultural directa, que, aunque nunca ha querido ser prescriptiva, tuvo la función de incidir directamente en la producción artística de los años cincuenta y sesenta (ha pesado en forma particular sobre las corrientes cine-visuales y de arte programado). La *Aesthetica* (1954-1965) bensiense ha tenido el mérito y la característica de ser también crítica militante, y de mover las experiencias recogidas alrededor de la revista de vanguardia *Roí*. De esta manera la estética termina por ser entendida como estética «de la constatación», es decir, como una especie de arte aplicada, como continuación y no prescripción del arte.

Son muy innovadores los vínculos que Bense establece entre las artes figurativas (sobre todo las que él llama la «tradición contemporánea»), literatura y diseño publicitario, que por primera vez tienen otorgado un lugar en la investigación estética, posiblemente como consecuencia de las relaciones que Bense estableció con Max Bill (pintor, arquitecto, gráfico y dibujante) y con los teorizadores posbauhausianos de las conexiones entre la perfección técnica y las formas, relaciones que culminaron con la enseñanza de Bense en la Hochschule für Gestaltung de Ulm.

Los pilares especulativos de la estética de Bense son Peirce, por primera vez estudiado como semiólogo en Europa; Morris, origen de la estética semiótica; Shannon y Weaver, fundadores de la teoría de la información; Wiener y los cibernéticos, y, en gran medida, los guesaltistas como von Ehrenfels o los impulsores de una estética matemática como Birkhoff.

La «estética exacta y tecnológica» de Bense toma impulso también de *Lecciones de estética* de Hegel, aunque el autor se pone en una clara polémica con cualquier estética metafísica, con cuálquier modp.ln «inte.mrp.tativn». Se-



gún Bense, la estética moderna debe ser «galileiíaa^, independiente como campo de investigación, basadalleñ lá WiñG R í A | > 'ficación objetiva de la «realidad estética», tenaetíte a co-j l < ' ;municar una detallada descomposición de lo rea-bén los /, ' ' ' i; valores numéricos que se obtienen con la medic™inc:N, ...- " / " V

El fundamento de toda la teoría bensiense estajívprecisamente, en la confianza de que el arte pueda ser definido como una «intervención de seres inteligentes sobre las situaciones estéticas». En esto se partirá siempre de un dato real, ya que siempre existirá una realidad física que funciona como soporte de una realidad estética. Pero así como la primera tiene un grado de determinación más alto como consecuencia de las leyes naturales, la segunda está determinada débilmente. Para poder percibir la obra de arte como elemento espiritual, debe tener alguna manifestación material y de extensión y, además, debe ser una realidad artificial producida por el hombre. Y por fin, esa realidad estética debe pertenecer a un proceso de comunicación.

Transfiriendo la observación de estos elementos al campo de su determinación numérica, Bense muestra también de qué manera se puede dar cuenta de una obra en forma matemática. La medida de lo que nosotros llamamos «bello» se puede hacer depender, por ejemplo, de la dialéctica entre complejidad del material utilizado y orden de su articulación (naturalmente, para «familias estéticas», es decir, textos emparentados en el plano de la historia de la literatura y del arte y en el de sus categorías); la indeterminación estética, en cambio, es evaluable sobre la base de la teoría de la información (como para Moles); la evaluación estética, el juicio de valor, se pueden hacer depender de la naturaleza comunicativa de la obra, y de esta manera pueden ser relacionados con la teoría matemática de los valores.

Finalmente, Bense describe su propia teoría como «generativa», es decir, abierta, no cerrada en un sistema de definiciones prefiguradas, y en este sentido plantea una dura polémica con lo que él llama la teoría estética contemporánea más hegeliana (en el sentido de interpretativa),

toda a nivel de la forma de expresión⁴ (como lo hacían Herbert y Wolfflin y como lo hacen Moles y Bense). Y es aquí donde se registran las mayores críticas de los antiformalistas. En realidad, tal como subraya Volli, «las características de las funciones residen en una relación particular entre la estructura compleja del mensaje y los diversos factores de la comunicación» (VOLLI, 1972, 10).

Théorie de l'information et perception esthétique, de Abraham MOLES (1958), es un punto de partida para una estética exacta basada en los aspectos matemáticos de la teoría de la información y de la cibernética.

Un punto de partida de la obra es la consideración *sub specie communicationis* de la actividad humana: como actividad comunicativa está sujeta a ser medible por medio de las mismas leyes que dirigen la transmisión mecánica de información (la teoría de la información, elaborada entre otros aspectos científicos relativos a las máquinas). Según Moles, todo eso también puede ser aplicado a los aspectos de la actividad humana que parecen menos sometidos a reglas, como el desarrollo de la propia percepción del mundo, como la actividad estética. En el fondo de la problemática que agita Moles está la consideración de que la concepción del mundo exterior depende del conocimiento de nuestros procesos perceptivos, o está estrechamente ligada a él. En el texto, Moles ejemplifica la extrapolación de la teoría de la información con constantes ejemplos extraídos, sobre todo, del campo de los mensajes sonoros y de los mensajes visuales. Desde el comienzo, Moles intenta aclarar posibles confusiones terminológicas delineando los conceptos de forma, periodicidad y rumor y, finalmente, el concepto mismo de información. Se llega así a la clarificación de un concepto portador de la teoría estética de Moles, que es el de la diferencia entre información semántica e información estética, siendo este último aplicable a la estética general.

Según los fundamentos de la teoría de la información,

4. Se entiende por «forma de la expresión», siguiendo a HJELMSLEV, 1943, el -conjunto de reglas que seleccionan los elementos de la expresión y los colocan en un sistema. Para la relación con el contenido, véase la nota 8, capítulo 1.

un mensaje está constituido por una secuencia de elementos que transportan una información medible proporcionalmente a la originalidad del mensaje y a su nivel de imprevisión. Para ser inteligible, el mensaje también debe estar estructurado en forma redundante, de modo que en el repertorio de elementos que están a mi disposición para transmitir un mensaje no puedan introducirse elementos que no forman parte de él y que, por lo tanto, no son significantes. La información, entonces, está reducida por la redundancia, por los elementos de orden impuestos a la misma probabilidad general del repertorio a disposición, por la codificación. Si frente a un mensaje el receptor tuviera que encontrarse en condiciones de conocer precedentemente la estructura de ese mensaje, la información sería igual a cero. ¿Qué sentido tiene, entonces, hablar de información y de originalidad en el caso de una obra de arte que ya se ha oído o visto? Por eso, Moles diferencia los dos tipos de información, semántica y estética; la primera rigurosamente utilitaria y preparatoria de la acción, la segunda antiutilitaria, no intencional, no traducible a otros canales y preparatoria de estados de ánimo. Pero las dos modalidades de aparición de la información están siempre juntas, aunque su proporción sea variable e inversa. Por eso, sobre esta base es redefinible el concepto de originalidad y comprensibilidad de la obra.

En *Semiología del messaggio oggettuale* (1970) Corrado MALTESE percibió que en el planteamiento de Moles se estaba proponiendo nuevamente la vieja distinción de Benson entre «valores ilustrativos» y «valores decorativos», y una tautología, ya que una información estética en el sentido de Moles no puede ser sino lenguaje vacío. Un mensaje estético que se remite sólo a sí mismo no produciría otra cosa que reflexión en términos de identidad o una contemplación inmóvil de la no repetibilidad. Pero Moles sostiene, en efecto, que ambos tipos de información están dialécticamente presentes en la obra de arte, y expone como preocupación de fondo la de ruantificar numéricamente el cociente de originalidad de la obra y su «apertura». Si se quiere, esto encuentra su motivación en la búsqueda de descripciones objetivas, sobre todo las de la van-

intento de fundar una estética globalmente objetual, basada sobre teorías generativas informacionales y, al mismo tiempo, matriz de un experimentalismo sospechable de un nuevo idealismo, de una metafísica de la estética.

Como es obvio, los intentos de «matematización» del arte siempre han tenido duras oposiciones. Entre otras, vale la pena señalar la de Arnheim, precisamente porque a este autor lo hemos colocado entre los «parientes» de la semiótica de las artes.

En *Entropy and Art* (1971) ARNHEIM tiene en cuenta, esta vez y de manera específica, las teorías analíticas del arte basadas en las ciencias exactas (cibernética, matemática, física teórica, teoría de la información), y que se han vuelto, si no de moda, muy corrientes en el panorama actual de los estudios estéticos y de los estudios sobre el pensamiento visual.

Por lo tanto, el texto se hace fundamental para entender la ubicación actual del área de estudios explorada por el autor alemán en relación con las tendencias que nos interesan más de cerca. Arnheim polemiza abiertamente con las posiciones matematizantes del problema del arte.

¿Cuál es la propuesta del autor? Desde su primera aparición (con Shannon y Weaver, con Wiener), la teoría de la información ha superado su ámbito puramente técnico. Por una parte, se ha afirmado en el sector de las máquinas simuladoras del funcionamiento del cerebro, pero por la otra ha señalado una forma unificadora de teorizar todos los aspectos de la vida cultural. La fórmula fundamental de la teoría de la información reproduce la de la entropía, conectándose en esta forma con el segundo principio de la termodinámica, encuadrando una concepción estadística de la realidad física. Con los conceptos de fuente y receptor, de código, de canal y mensaje, de ruido y redundancia, se ha llegado a una formulación fundamental de todos los tipos de comunicación humana. Incluso de la artística, desde el momento en que el concepto de información entendido como improbabilidad, imprevisto y ruptura de un orden, deviene la clave interpretativa de la creatividad lingüística de cada expresión.

Según Arnheim, sin embargo, en todas las aplicaciones

de la teoría de la información a la actividad estética se encuentra una contradicción: mientras se teoriza que la máxima información corresponde a la máxima imprevisibilidad, también se teoriza que la máxima información corresponde al mínimo de entropía, es decir, al desorden mínimo, al orden máximo y a la máxima previsibilidad. Arnheim propone, entonces, estudiar mejor y a fondo los conceptos de orden y desorden, y de verificar sus consecuencias respecto a la noción de estructura. Pero entonces, Arnheim vuelve a su concepción clásica de la creatividad artística, fundada sobre bases psicológicas, sobre la estructuración del pensamiento visual. La consecuencia obvia es que el arte escapa a cualquier intento de previsión y de regulación «exacta».

Como se ha visto hasta ahora, el uso de la teoría de la información oscila entre dos tipos de orientación: uno, que la plantea como un simple instrumento auxiliar dentro de una concepción del arte pero permaneciendo aferrada a la tradición de la imprevisibilidad de la obra. El otro, que la considera, en cambio, un modelo teórico para utilizar, hasta para proyectar el texto estético mismo. En las últimas generaciones de estudiosos, la segunda posición no sólo ha sido profundizada sino llevada hasta sus últimas consecuencias. El concepto es el siguiente: ¿se puede pensar en una definición «exacta» y unívoca del texto artístico? La respuesta es afirmativa y la búsqueda ya no se limita sólo a la teoría de la información como instrumento de análisis capaz de lograr ese resultado, sino que se extiende a la aplicación de cualquier instrumento de las ciencias «puras» capaz de aportar información sobre el tema. Un ejemplo de esa actitud está constituido por dos series de ensayos aparecidos en Italia a comienzos de los años setenta: *Estética e teoría dell'informazione* (Eco, ed., 1972) y *La scienza e l'arte* (VOLLI, ed., 1972a). La finalidad de Eco en el primer caso era la de mostrar cómo algunas aplicaciones diferentes de la teoría de la información a objetos estéticos podían ser reasumidas y englobadas en el cuadro de una semiótica general. Con una introducción dedicada precisamente a este objetivo, Eco logra, en efecto, dotar de un horizonte unificado a contribuciones dife-

rentes entre sí: desde el uso de la teoría en lingüística por parte de Jakobson hasta la reflexión sobre la información musical de Edgard Coons y David Kraehenbuehl, Fred Attneave y Leonard B. Meyer; de la estética general de Bense y la de Moles hasta el uso en análisis literario por parte del soviético Zarecky.

En síntesis, la «cientificidad» del instrumento analítico (la teoría de la información) es desplazada a la semiótica, dándole ciertamente el estatuto propio de una disciplina «científica».

Las intenciones de Volli con la otra antología son prácticamente las mismas, salvo el hecho de que a las teorías cibernéticas se les agregan otras, sobre todo matemáticas. La cuestión es ésta: no se trata de elaborar un solo modelo de análisis sobre la base de una sola teoría, sino, más bien, de explorar las disciplinas científicas en busca de métodos que cuando son transferidos a las ciencias humanas modifican la actitud general con relación a los objetos que se examinan. En el curso de la historia del pensamiento moderno las actitudes generales en el tema han sido dos: una, «humanística», que consiste en afirmar la unicidad del fenómeno espiritual estudiado; la otra, «científica», que tiende a ver los aspectos formales de funcionamiento, ya sean causales o no causales. Volli, contrariamente a Eco, no intenta englobar los análisis científicos del arte en el interior de una semiótica del arte mismo. Por el contrario, más bien busca colocar la semiótica al lado de las otras ciencias. De esto resulta una yuxtaposición de teorías: semiótica, cibernética, de la información, matemática, lingüística-transformacional, lógica. La primera es, entonces, una «ciencia» al par que las otras, aunque hasta ahora eso se da más en las intenciones que en los hechos. En cuanto a la utilidad de esos acercamientos al fenómeno artístico, Volli es categórico: la ciencia sirve al análisis del arte en la medida en que arte y ciencia representan momentos diferentes de una misma capacidad del hombre de dar sentido al mundo a través de la praxis cognitiva: ambas son «semióticas de lo real», y así como se puede demostrar la presencia de un carácter estético en el descubrimiento científico, podrá ser útil encontrar

un aspecto científico en el arte (al menos a nivel de proyecto e interpretación de la obra).

Por otra parte, los ensayos que se encuentran en el volumen (de Birgid Rauen, Kurd Alsleben, Ernesto García Camarero, Xavier Rupert de Ventos, Umberto Eco y dos de Ugo Volli) muestran una variedad de vínculos entre el arte y la ciencia que es netamente superior a lo que se podría esperar. En primer lugar, se puede demostrar una larga tradición de relaciones entre los dos campos que se manifiesta por la historia de las estéticas exactas que se remonta a Vico, Baumgarten y, como acercamiento rigurosamente formal, a Helmholtz y Birkhoff, para terminar en la línea informacional más reciente. En segundo lugar, en la tradición semiótica más formalizada (como la de Jakobson y la de Hjelmslev), se puede encontrar un intento de definir científicamente la naturaleza misma de la comunicación artística, ya sea desde el punto de vista de la esencia de la expresión (por ejemplo, con el problema de la especificidad de ciertos signos artísticos, como el hecho de que algunos de ellos son icónicos y de que su iconicidad no depende de una semejanza con lo real sino de particulares signos de convención), como desde el punto de vista de la cualidad «estética» de la comunicación artística. A este respecto, Volli intenta profundizar el concepto de «autorreflexividad» del arte propuesto por los formalistas rusos, y que desde un punto de vista científico todavía no aparece satisfactorio, mientras que Eco, siempre retomando el mismo concepto jakobsiano, intenta modificar el objetivo, y en lugar de analizar un texto ya elaborado intenta construir un lenguaje estético producido en el laboratorio. La «lengua edénica» resulta reducida, simple, y destinada a mostrar las reglas generadoras de los mensajes estéticos. El resultado es que se puede verificar que el uso estético de una lengua genera contradicciones a nivel de forma de la expresión, lo que implica contradicciones a nivel de forma del contenido. O sea, que la ambigüedad de la forma termina implicando una reestructuración en la forma de percibir el mundo. En lo que se refiere a la entrada de las ciencias puras en el ámbito del arte, existe una tradición de análisis matemático de la obra: v existe.

un aspecto científico en el arte (al menos a nivel de proyecto e interpretación de la obra).

Por otra parte, los ensayos que se encuentran en el volumen (de Birgid Rauen, Kurd Alsleben, Ernesto García Camarero, Xavier Rupert de Ventos, Umberto Eco y dos de Ugo Volli) muestran una variedad de vínculos entre el arte y la ciencia que es netamente superior a lo que se podría esperar. En primer lugar, se puede demostrar una larga tradición de relaciones entre los dos campos que se manifiesta por la historia de las estéticas exactas que se remonta a Vico, Baumgarten y, como acercamiento rigurosamente formal, a Helmholtz y Birkhoff, para terminar en la línea informacional más reciente. En segundo lugar, en la tradición semiótica más formalizada (como la de Jakobson y la de Hjelmslev), se puede encontrar un intento de definir científicamente la naturaleza misma de la comunicación artística, ya sea desde el punto de vista de la esencia de la expresión (por ejemplo, con el problema de la especificidad de ciertos signos artísticos, como el hecho de que algunos de ellos son icónicos y de que su iconicidad no depende de una semejanza con lo real sino de particulares signos de convención), como desde el punto de vista de la cualidad «estética» de la comunicación artística. A este respecto, Volli intenta profundizar el concepto de «autorreflexividad» del arte propuesto por los formalistas rusos, y que desde un punto de vista científico todavía no aparece satisfactorio, mientras que Eco, siempre retomando el mismo concepto jakobsiano, intenta modificar el objetivo, y en lugar de analizar un texto ya elaborado intenta construir un lenguaje estético producido en el laboratorio. La «lengua edénica» resulta reducida, simple, y destinada a mostrar las reglas generadoras de los mensajes estéticos. El resultado es que se puede verificar que el uso estético de una lengua genera contradicciones a nivel de forma de la expresión, lo que implica contradicciones a nivel de forma del contenido. O sea, que la ambigüedad de la forma termina implicando una reestructuración en la forma de percibir el mundo. En lo que se refiere a la entrada de las ciencias puras en el ámbito del arte, existe una tradición de análisis matemático de la obra; y existe,

por fin, una larga historia de experiencias artísticas —sobre todo de vanguardia— en las cuales la ciencia ha sido en primer lugar objeto de arte de los movimientos que se forman desde el *computer art* o el «arte programado», o los experimentos físicos del «arte cinético», hasta las aplicaciones de la geometría no euclidiana. Por lo tanto, una estructura o programa científico puede expresarse directamente en programas estéticos. Pero eso significa que un programa estético puede ser interpretado a través de un programa científico.

2.5 El caso italiano: el encuentro de diferentes tradiciones

A propósito del establecimiento de una estética semiótica, se puede hablar de un «caso italiano». Ya hemos hablado de la forma llamativa en la cual el fenómeno de la semiótica del arte se manifestó en Italia como moda cultural. Sin embargo, más allá del éxito, no se puede sostener un verdadero nacimiento de una escuela italiana. Entre los semiólogos del arte en Italia se encuentran, sobre todo, historiadores del arte que han aceptado o rechazado la nueva tendencia (en este último caso, aceptándola contradictoriamente), y que de todas maneras se encuentran vinculados a una concepción bastante académica de la crítica. Se podría hablar, más bien, de algunos elementos propulsores que en estos últimos años han acelerado claramente el desarrollo de estudios semióticos en el campo estético.

2.5.1 Galvano Della Volpe y la relación entre marxismo y estructuralismo

El primero de éstos es, sin duda, la *Crítica del gusto* (1960), de Galvano DELLA VOLPE. En este trabajo aparece un famoso ensayo, «Laocoonte 1960», que se remite a las formulaciones «estructuralistas» de Lessing de 1766 respecto a las artes. Por primera vez en Italia, Della Volpe propone algunas definiciones de los diferentes tipos es-

tructurales de las artes figurativas y de las literarias, a partir del concepto de linealidad-no linealidad (Della Volpe dice «progresividad») de los significantes lingüísticos en oposición con los figurales.⁵

La obra de Della Volpe tiene muchos méritos aunque no está exenta de consecuencias culpables. Por cierto, Della Volpe es el primer estudioso marxista que sale del ghetto de una estética sociológica ya demasiado dada que tiende a juzgar la obra de arte sólo por lo que ésta involucra de «social». En cambio, Della Volpe propone, siempre en un sentido materialista, una estética «sociológica metódica», es decir, que atienda no sólo al contenido de la obra sino también a sus aspectos formales. Por lo que se da, también, una lectura de la obra de arte a partir de sus aspectos técnicos y, en particular, del semántico, dado que la «técnica» de la obra de arte es siempre evaluable en el plano del lenguaje.

En este sentido, Della Volpe aplica con frecuencia, y en forma brillante, los más recientes resultados de la lingüística general saussuriana y de la glosemática hjelmsleviana a los textos literarios y poéticos, y encuentra su valor racionalista, y por lo tanto marxista, en el interior de una visión materialista de la realidad.

Siguiendo el camino del éxito de las aplicaciones literarias de la lingüística general, Della Volpe intenta transferir los conceptos fundamentales al estudio del lenguaje de las otras artes: pintura, escultura, arquitectura, música, cine. En resumen, intenta la creación de lo que él mismo llama una «semiótica estética general» en la introducción. El ensayo «Laocoonte 1960» contiene, en particular, los fundamentos de una descripción de las artes figurativas sobre la base de su estructura lingüística no verbal. En la línea de un concepto de Lessing no profundizado por el autor alemán, Della Volpe intenta distinguir el lenguaje verbal del lenguaje no verbal sobre la base de su diferencia de «presentatividad» (es decir, de aparición): el primero es lineal, el segundo es no lineal. A partir de esta

5. Sobre Della Volpe, semiólogo, se encuentra, entre otros estudios, una monografía específicamente dedicada a sus aportes en la materia. (Véase MÓDICA, 1978.)

diferencia inicial, Della Volpe hace aparecer otras «tipicidades», esta vez relativas a cada arte, en forma tal de poder descubrir un «específico» lingüístico para cada una de ellas. Probablemente éste es el error del autor, error que ha tenido consecuencias negativas precisamente en el desarrollo de la semiótica en Italia, dedicada por años a la búsqueda imposible de los «específicos» lenguajes de las artes.

Pero veamos algunos de los «específicos» de las artes figurativas, según Della Volpe. La pintura consta de «signos que son líneas y colores de superficie, o sea, bidimensionales», y que no son «ni incorpóreos, ni convencionales, ni indiferentes». La escultura es «expresión de valores, de ideas, con un lenguaje figurativo de volúmenes no metafóricos y de superficies conducentes en profundidad: un lenguaje de formas visuales tridimensionales que simplemente expresan objetos visuales igualmente omnilaterales». La arquitectura expresa «ideas, valores con un sistema de signos visuales tridimensionales-geométricos, o sea, con un lenguaje constituido por las medidas adaptadas a la institución de órdenes visibles mediante la repetición de masas similares, donde se modifica el ambiente físico a les fines de la necesidad humana».

La música es un lenguaje acústico-matemático que resulta de un sistema de signos organizado como técnica semántica expresiva del intervalo nota. La danza es un arte cuyo medio expresivo es el cuerpo y cuyo lenguaje visual está constituido por gestos (pasos y posiciones). El cine no es una subespecie de la pintura, pero su específico está constituido por algunas características: la reproducción de la tridimensionalidad; el carácter analítico-documental del fotograma; el carácter de ser síntesis de imágenes-ideas montadas en forma fotodinámica.

2.5.2 Gillo Dorfles y la extensión de la estética

En el panorama de la estética posdellavolpiana, Dorfles puede ser motivadamente ubicado en el sector de los precursores de una formulación coherente de la discipli-

na; pero también en el de los estudios y las tendencias actuales dentro de la semiótica de las artes. En efecto, entre 1951 y 1962, Dorfles ha sido uno de sus críticos más aplicados. Su *Discorso técnico delle arti* (DORFLES, 1951) ya fue, en ese sentido, un verdadero «escándalo» dentro del panorama de la crítica italiana. Era el primer intento de importación de las tendencias estéticas que estaban emergiendo en el exterior, en particular en América y en Alemania. Igualmente innovador fue también *Oscilaciones del gusto* (DORFLES, 1970), que como estructura se remonta a 1958. En razón de su persistente actualidad es más indicativo de este primer período // *divenire delle arti* (1959). El libro es un producto de diferentes exigencias relacionadas entre sí. Por una parte, la de dar cuenta, en forma simple y unificadora, del intrincado panorama de la crítica y de la estética internacional, de sus motivaciones filosóficas e ideológicas; y por la otra, verificar lo concreto de las diferentes interpretaciones del arte en el igualmente intrincado panorama constituido por las corrientes del arte contemporáneo. Esas corrientes, insertadas en el flujo de las nuevas técnicas de comunicación de masas, han terminado por desquiciar los viejos conceptos y los viejos parámetros de la crítica tradicional, para reivindicar tipos de análisis que se extienden a temas que antes eran considerados no artísticos (publicidad, mundo de la evasión, objetos industriales).

Es así como el panorama de los años cincuenta y sesenta se encuentra de improviso colmado de las más desconcertantes manifestaciones artísticas y de las más contrastantes posiciones de la crítica. ¿Cuál es la matriz común a la que se pueden vincular estos fenómenos? Para Dorfles, el hilo conductor está en ver el mundo del arte y la esfera del gusto como elementos en *devenir*, en constante transformación. Es por eso por lo que la interpretación ya no podrá ser normativa en el juicio, sino basada, antes que todo, en la búsqueda de los mecanismos de funcionamiento, de las técnicas con las cuales las artes encuentran explicación. En este sentido, y después de haber sometido a la crítica varias corrientes de la estética simbólica y semiótica, Dorfles se pone a buscar el específico

técnico y lingüístico para cada «arte»: la asintaxis de la poesía contemporánea, el atonalismo en la música de vanguardia, el asincronismo en el cine, y otros aspectos que permiten comprender también cada fenómeno del arte de hoy, como lo informal en la pintura, lo analógico en la poesía, etcétera. Es verdad que algunos juicios permanecen claramente fechados, como el que se refiere al próximo y rápido fin de la estética semiótica, pero de todos modos no se subestima el valor pionero y todavía educativo de este texto.

A tres años de distancia, con *Símbolo, Comunicazione, Consumo* (1962), DORFLES traza en forma más consciente las características de su elaboración estética sobre la cultura contemporánea. Según el autor, cada manifestación cultural de hoy se' puede definir sobre la base de tres parámetros: la *comunicación*, proceso cada vez más llamativo dada la velocidad y la grandiosidad de transmisión del pensamiento a través de los nuevos canales de la comunicación; el *símbolo*, es decir, el elemento del cual esa comunicación hace cada vez más uso; el *consumo*, o sea, el proceso de obsolescencia cada vez mayor, decadencia de las formas, que parece característico de la comunicación actual. Este último elemento, en particular, termina por dejar su señal en los dos anteriores: la incesante actividad de los nuevos medios de comunicación produce, sin solución de continuidad, nuevas formas simbólicamente estructuradas, pero destinadas a un envejecimiento precoz. Para Dorfles no se trata de un proceso para juzgar negativamente, sino sólo para constatar. Por otra parte, la reducción a la transitoriedad es, al mismo tiempo, un precio que se debe pagar por la amplitud y la velocidad del conocimiento.

En todo caso, es un hecho a analizar que también el arte, el lenguaje, la percepción y la crítica misma son sensibles a la situación general. Tal como lo había hecho en sus primeros ensayos, Dorfles ejemplifica su análisis ampliando la esfera de la estética tradicional a universos que antes no eran considerados, pero que precisamente el aspecto comunicativo-simbólico-consumista de nuestra época hace que se justifique su asociación con las artes «mayo-

res»: la arquitectura, el diseño industrial, la publicidad (en esto se siguen las tendencias aparecidas en la Alemania de Bense y de Max Bill) y hasta la filosofía Zen.

Quince años después, Dorfles vuelve sobre los temas de la relación entre estética y ciencias humanas. En las cuarenta páginas iniciales de *El devenir de la crítica* (1976), se retoman para examinar algunos de los fundamentos de la crítica actual y, en particular, el debate sobre la semiótica del arte o, más precisamente, de la pintura, para terminar después con algunas interesantes observaciones sobre la relación arte-ciencia, sobre la relación arte-gusto, sobre el *kitsch*, sobre las dos vanguardias, sobre el fenómeno de los «intermedios», sobre la problemática del valor de uso y del valor de cambio. Quizá sean cosas ya conocidas, pero por cierto refrescadas por la actualidad y por el veloz pero completo panorama del arte contemporáneo, que permite al lector todavía no avanzado percibir un primer nexo, una primera relación entre la problemática de una estética científica y los temas que plantean las principales manifestaciones del arte de hoy.

2.5.3 Emilio Garroni y la estética neokantiana

Emilio Garroni ha tenido una notable influencia tanto sobre el sector de la construcción de una estética semiótica como sobre el de la teoría del arte sobre una base comunicativa. En GARRONI se pueden determinar por lo menos tres períodos teóricos diferentes. El primero, que coincide con *La crisi semántica delle arti* (1964c), se introduce decididamente en el debate que se daba en esos años sobre la posibilidad de construir lo que se llamaba una «estética semántica». El segundo período, en cambio, está dedicado a la construcción misma de un modelo teórico de interpretación semiótica de los lenguajes no verbales, obviamente capaz de englobar también los objetos estéticos, y que tiene como momento central los trabajos *Semiótica ed estética* (1968) y *Progetto di semiótica* (1972). El último período, por fin, muestra la aparición de una cautela mucho mayor y un alejamiento de la semiótica como pers-

pectiva omnicomprendensiva de análisis, comprendiendo, entonces, una cierta autocritica por sus propios intentos anteriores. Paradójicamente, el trabajo que corresponde a este período todavía dedica su título a la disciplina: *Riconoscimento della semiótica* (1977a). Pero en el contenido se aleja, ya que vuelve a una dimensión más filosófica dejando a la semiótica un papel auxiliar.

Como se decía antes, inicialmente Garroni se encuadra en el ámbito de la discusión estética tradicional sobre el problema de la semantividad del arte. Desde fines de los años treinta, a la antigua distinción entre arte del tiempo y arte del espacio, de tradición lessingiana, se le había agregado en el campo estético una nueva diferenciación entre artes «semánticas» (por ejemplo la pintura y la escultura) y artes «asemánticas» (por ejemplo la música y la arquitectura). Respecto a esto, el panorama teórico de la estética se iba configurando en forma básicamente dividida: los partidarios de una semantividad general de las artes (que sostenían que el arte era evaluable desde el punto de vista del significado que transportaban los signos artísticos); los partidarios de una asemantividad no sólo de algunas sino de todas las artes (siendo las artes sustancialmente diferentes del lenguaje verbal que por su naturaleza es considerado con relación al significado); los detractores de la validez de todo el problema (siendo irresoluble la calidad estética de una relación entre signo y significado). Las primeras contribuciones de Garroni elegían un camino diferente:

(...) como lo demuestran los hechos, las viejas distinciones se demostraron equivocadas e incapaces de rendir cuentas del significado, es decir, de la capacidad de distinguir «empírico-conceptual» de las zonas críticas del quehacer artístico, irreductibles a una u otra categoría si no es en forma arbitraria (GARRONI, 1964C, 119).

O si no: el rechazo de una concepción «semántica» de las artes como categoría absoluta, por la cual se pueda decidir previamente si un arte se clasifica en la casilla de la semantividad. o de la asemantividad. El problema, más

bien, es el de considerar el significado como un elemento variable de la obra (tanto de arte como no artística), en la cual no es problema encontrar la esencia de la esteticidad sino, más bien, una dirección intencional del quehacer artístico, modificable según las situaciones y presente en la obra en forma diferente como capacidad de graduación. Es imposible, por lo tanto, considerar la obra de arte fuera del significado:

(...) lo cotidiano (en la medida en que también es histórico y, por lo tanto, dotado de intencionalidad y semantividad) estará como encapsulado en la obra de arte o en cualquier obra humana que signifique experiencias no precarias, no contingentes. Y no creamos que aquella que afirma que la obra de arte está «fuera» de lo cotidiano sea una expresión pacífica. En todo caso, lo vuelve a entender, extrae su significado más destacado (GARRONI, 1964c, 230).

La confirmación de la relatividad del concepto de «semantividad» del arte está dada por el hecho de que el arte (como cualquier objeto) está construido como tal por el análisis: un análisis semántico construirá el objeto como semántico. La segunda confirmación consiste en las experiencias artísticas que se dirigen a la eliminación de la semantividad de la obra, lo que es un índice de su existencia en forma relativa y no absoluta (y en cada arte).

El segundo período garroniano está constituido por el ambicioso proyecto de construir un modelo «fuerte» de semiótica, que abandone las puras y aerificas transferencias conceptuales de la lingüística y se convierta en una verdadera semiótica general capaz de ocuparse de los fenómenos más difíciles de analizar desde el punto de vista comunicativo y significativo: los lenguajes no verbales y sobre todo los visuales. Sin embargo, se debe recordar que la posición garroniana nunca ha sido «semiótica» en un sentido total. Sus investigaciones están orientadas, sobre todo, a una epistemología de las teorías semióticas y a la recuperación simultánea de las direcciones lógicas, estéticas, teóricas, de algunos grandes lingüistas del pasado. A este período, precisamente, pertenece una intensa acti-

vidad de atención de los textos clásicos de la disciplina por parte de Garroni: *Tesis*, del Círculo de Praga, *Teorías de la proposición*, de BRANDAL; *Problemas del significado*, de ANTAL, los primeros estudios sobre Peirce en Italia.

En cuanto al aspecto epistemológico, Garroni parte de la idea de que las disciplinas lingüístico-semióticas están basadas en una estructura científica fuerte, pero si se la pone a prueba sobre objetos de análisis fugaces como son los estéticos y, más en particular, los que pertenecen a la comunicación visual, no sostiene sus pretensiones universalistas. En *Semiótica ed estética* (1968), por ejemplo, se muestra cómo la semiótica de origen lingüístico no está en condiciones de ofrecer instrumentos operativos eficaces para el análisis del fenómeno cinematográfico, que no se presta a ser estructurado en unidades análogas al lenguaje verbal, ni a ser caracterizado como «específico» según la línea dellavolpiana, ni, por fin, a ser asimilable a los sistemas de carácter discontinuo y doblemente articulados.

En *Progetto di semiótica* (GARRONI, 1972a), que también engloba el anterior (GARRONI, 1968), el examen del problema del lenguaje cinematográfico se completa con el análisis del «lenguaje» arquitectónico, del cual se pone en claro su sustancial carácter metafórico (el mismo término «lenguaje» es una metáfora). Por otra parte, Garroni comienza a indicar el que, según su criterio, debe ser el camino del desarrollo de una semiótica estética: un proyecto de sistemática teórica —todavía por hacer— que se libere del parasitismo hacia la lingüística general y elabore conceptos generales aptos para explicar el aspecto comunicativo de las diferentes artes, considerándolos ya no como «específicos» sino como conjuntos de *operaciones* productoras de sentido. Entonces la semiótica encontrará su función, que es la de ser un instrumento de descripción y explicación de los diferentes hechos operativos. O, como dice Garroni, «un discurso metaoperativo».

En las obras sucesivas, sin embargo, el proyecto garroniano se hace cada vez más autocrítico hasta llegar a un escepticismo parcial, como se pone en evidencia en *Ricognizione della semiótica* (GARRONI, 1977a). El planteo de

una semiótica como ciencia metaoperativa, //en /efecto, y-v\ por una parte garantiza la coherencia y la salvaje líos ele- \ o jl mentos contradictorios, pero al mismo tiempo JB^deM&JrS R j A j > ij la confianza en el valor de ciencia interpretativa-A la de- / •' ij valúa a la categoría de metalenguaje científico «afecto a /(*j conceptos ya ampliamente expresados en el án^í^, filo^-" ""^ sáfico y, en particular, en las doctrinas de las ca^gécia* "" / de Kant.

2.5.4 Renato Barilli y la «culturología»

Independientemente de las declaraciones contrarias del autor, no se puede dejar de considerar como emparentada con la semiótica la obra *Fra presenza e assenza* de Renato BARILLI (1975). No se trata de un verdadero texto de semiótica del arte, pero es innegable que uno de los mayores críticos de arte italianos, aquí y fuera de aquí, se renueva ampliamente en la ciencia de los signos: por un lado, por la búsqueda de dos grandes modelos interpretativos (lo que ya constituye la búsqueda de una regla); por el otro, por el notable espacio que se dedica precisamente a las búsquedas semióticas (Morris), lingüísticas (Hjelmslev) y neo-críticas (Derrida, Foucault, Deleuze).

Barilli basa la crítica estética y sus aplicaciones en una oposición de modelos: el modelo de la presencia, que se vuelve a enlazar a las filosofías «mundanas» como la fenomenología y el pragmatismo, todas de carácter sintético, y el modelo de la ausencia, de carácter analítico, racionalista, que confía en los procedimientos de la deducción. Según Barilli, el modelo de la presencia es relanzado por dos de los más prestigiosos autores puestos de moda en los años sesenta: Marshall McLuhan y Herbert Marcuse. En el primero, el modelo de la presencia está legitimado por la tecnología contemporánea basada en la electrónica, mientras que para el filósofo alemán trasplantado a Berkeley, las mismas conclusiones son propiciadas por Freud (gracias a la reducción del trabajo producida por la electrónica queda más espacio para la libido actualmente dirigida a fines productivos). Sobre el mismo mo-

délo de recuperación de la vida de los sentidos se ha movido una numerosa columna de artistas. El *happening*, el arte pobre, el comportamiento, lo conceptual, son todos movimientos que rechazan la superficie pintada por su similitud y relación con la linealidad de la página impresa, a favor de un sistema de compromiso simultáneo.

El modelo de la presencia es verificado por Barilli sobre todo en las artes visuales, mientras que los programas de los grupos literarios son menos incisivos, aunque también en este sector se pueden notar algunas búsquedas en dirección de un goce «auténtico» del mundo y de las cosas, como en la caída del tabique convencional que separa la palabra impresa y sus argumentos, que se produjo, por ejemplo, con la literatura oralizada de Zavattini, con la poesía visual, con la muerte de la página canónica experimentada por Butor.

El modelo de ausencia, en cambio, está basado sobre el criterio opuesto, es decir, sobre el análisis, sobre los procedimientos deductivos, sobre el rigor de las ciencias lógico-matemáticas. Y se propone realizar trabajo cultural no sobre la experiencia del mundo sino sobre la re-escritura y reformulación de lo ya dicho, de lo ya sucedido, de lo ya culturalizado. En este sentido, son ejemplos clásicos los numerosos productos de la vanguardia literaria, como por ejemplo las experiencias de los escritores franceses del *nouveau roman* o las de los italianos Calvino o Arbasino; mientras que la influencia del modelo en las artes visuales aparece menor, ya que en ellas todavía asistimos a praxis de «re-escritura», como por ejemplo en las autocitaciones de De Chirico.

Pero Barilli no limita sólo a las experiencias creativas la observación de los dos modelos en acción. Intenta, en cambio, entender si también a nivel de grandes estructuras teóricas, metodológicas y conceptuales se podría encontrar un mismo mecanismo general. Y la respuesta es afirmativa: en efecto, según el criterio de la presencia operan las teorías fenomenológicas (Husserl, Sartre, Merleau-Ponty), el pragmatismo americano, y, sobre todo, una pareja de autores que Barilli convierte en sus puntos de referencia: McLuhan y Marcuse. Los dos son los profetas

de una sociedad tecnológica que funciona como tal con la presencia, es decir, con el hecho de que en la época contemporánea todos los instrumentos de comunicación nos llevan a alcanzar una apretada presencia con el mundo. En la otra vertiente, la línea de ausencia (que consiste en olvidar el mundo y favorecer una idea del actuar por actuar) está constituida por la filosofía francesa contemporánea (Foucault, Deleuze, Derrida, Sollers, Julia Kristeva).

Dentro de este cuadro, las disciplinas semióticas y el estructuralismo en general tienen reservado otro papel. Aunque en general el filón estructural-semiótico está proyectado hacia el modelo de la ausencia, Barilli afirma que está doblemente orientado; hacia la presencia cuando está interesado en los problemas del significado (y por lo tanto sobre el horizonte también en los problemas del mundo), pero hacia la ausencia cuando se limita a la búsqueda del significante. Con Saussure estaremos frente a un representante sustancial de la primera dirección, con Morris y Hjelmslev nos encontramos plenamente en la segunda. Los capítulos referentes a la semiótica son, indudablemente, los más interesantes (también por su proximidad con la teoría tipológica de la cultura de la escuela semiótica soviética), pero, repetimos, no porque Barilli proponga él mismo un modelo de análisis semiótico, sino, más bien, porque el autor reconoce simplemente un carácter de interpretación a la semiótica, carácter ubicado, por otra parte, en la misma actuación de ciertos protagonistas de las corrientes contemporáneas (y retornamos, si se quiere, a la clave de lectura de la vanguardia que ya vimos en Bense o en Dorflès).

También es verdad que Barilli polemiza en forma explícita con lo que él define como «semiótica atomística» (véase BARILLI, 1982), que identifica con las corrientes más estructuralistas (Jakobson por un lado, Hjelmslev por el otro). Y cuando salva a algunos autores (por ejemplo, Eco y Lotman), lo hace interpretando sus posiciones como una explícita renuncia a programas maximalistas, o como un redimensionamiento de manías totalizantes antenores, o, también, como una convergencia hacia el proyecto de ciencia unificada que Barilli denomina «culturo-

logia». Por otra parte, la ciencia de la cultura, en la forma en que la plantea Barilli, no puede dejar de evaluar una teoría de la comunicación, precisamente porque los presupuestos teóricos barillianos ya están, por naturaleza, implicados en la semiótica. En efecto, esos presupuestos teóricos son, por un lado, la hermenéutica fenomenológica (Husserl en particular), y por el otro, la sociología de la comunicación de McLuhan.

2.5.5 Umberto Eco y la estética semiótica

Umberto Eco es, sin duda, el verdadero elemento propulsor (no sólo de la semiótica sino también de una estética semiótica). En Italia Eco es, sobre todo, el gran sistematizador de la semiótica, que también está entrelazada con situaciones prácticas de la vida cotidiana aunque sea teorizada como teoría científica de la cultura. Incluso Eco se ubica, a pesar de su fuerte compromiso teórico, en un punto de mediación (en lo que se refiere a la estética). Alrededor de 1962 es el primero en dar un corte original al debate sobre el concepto de «poética», enfrentando las escuelas cibernéticas y el formalismo ruso; es el primero en discutir juntas las posiciones filosófico-semióticas (Peirce) y las lingüístico-estructuralistas sobre el problema de la articulación de los signos icónicos; es el primero en comparar, en los años sesenta, posiciones rígidamente convencionalistas y posiciones inaterialista-mecanicistas sobre la cuestión del significado.

Desde *Obra abierta* (1962), Eco formulaba la que sería una constante en su pensamiento sobre el arte: que la obra se constituye como un mensaje fundamentalmente ambiguo y autorreflexivo. En la edición francesa de 1965, Eco vuelve a plantear la cuestión en términos jakobsonianos. Ya en 1962 verificaba el asunto en la poética contemporánea: por ejemplo, las corrientes de vanguardia buscan explícitamente la ambigüedad del mensaje como finalidad poética primaria, valor preferencial para realizar en la obra. Una vez determinado el concepto, los instrumentos para llegar a su cuantificación eran los instru-

mentos matemáticos de la teoría de la información. Como los artistas contemporáneos se renovaban en ideales de desorden, era necesario, en sustancia, definir la relación entre «forma» y «apertura», los límites dentro de los cuales la obra puede producir la ambigüedad máxima dentro de un panorama de reglas que consiguen caracterizarla como obra. Una vez que se dio el instrumento científico, era inevitable buscar las conexiones entre una cierta concepción de la obra y las posiciones científicas, por ejemplo, de la psicología de la percepción y de la lógica que parecían poder dar razones de ellas. El modelo de la obra abierta es una abstracción; indica, sobre todo, una forma de plantear un problema artístico, no una categoría crítica sino una tendencia operativa que se puede hallar en diferentes contextos ideológicos y culturales. De aquí proviene la primera formulación de Eco del concepto de estructura, que no plantea en el sentido rígidamente «objetivo» del estructuralismo francés, sino con la debida atención a la intencionalidad de quien produce la obra, al espectador, al contexto en el que la obra se inserta.

Pero *Obra abierta* es un momento de transición en el desarrollo del pensamiento de Eco sobre la estética (pero un momento de transición, claro, no sólo para él personalmente, sino para todo el panorama de estudios de la materia). En efecto, con *Obra abierta* concluye, por una parte, un período en el cual *a partir de un punto de vista estético* se examina la posibilidad de utilizar instrumentos provenientes del formalismo y de la lingüística estructural, así como de la teoría de la información y de la teoría experimental de la percepción. Pero por la otra parte comienza un punto de vista diferente, aquel que *partiendo de las ciencias de la comunicación* intenta definir el papel y las disposiciones comunicativas de la obra de arte dentro de una teoría general de los signos. Entre los dos enfoques hay una diferencia sustancial: en el primer caso está el juicio de valor estético en el centro del problema; en el segundo, en cambio, lo que cuenta es el fundamento cultural en base al cual se hacen los juicios de valor estéticos. Pero, por cierto, desde *La estructura ausente*

(1968b) encontramos en Eco una división neta. Por una parte, está el problema del funcionamiento de textos que también son obras de arte. Por la otra, está el problema de la producción estética y del disfrute estético. Y mientras el primer aspecto se resuelve en una teoría de los códigos (y en el *Tratado de semiótica general* [1975a] en una teoría de los modos de producción de signos), el segundo, en cambio, es analizado también a través de una pragmática de la comunicación (que será elaborada plenamente en *Lector en fábula*, 1979).

Dentro de este cuadro podemos indicar brevemente algunos conceptos clave que, aunque se reelaboren continuamente, pasan por el trabajo de Eco de 1968 a 1979. En *La estructura ausente* se examina el problema de los mensajes estéticos a través de dos momentos teóricos convergentes: por un lado, la poética formalista del «descarte de la norma», elaborada por Jakobson y por el Círculo de Praga; por el otro, la idea de la «cantidad de información» proveniente de la cibernética. Retomando a Jakobson y a Sklovsky, Eco sostiene que la característica del mensaje estético es la de llamar la atención sobre su propia originalidad y diversidad, y para hacer esto el mensaje estético tiene a su disposición (si no quiere volver al concepto idealista de «inefabilidad») sólo el material concreto con el cual está realizado, o sea, el lenguaje. El «descarte de la norma» es, por lo tanto, un descarte de la norma lingüística, que puede darse tanto sobre el plano de la expresión (elaboración de un código formalmente nuevo), como sobre el plano del contenido (introducir nuevos significados en el ámbito del universo semántico consolidado). Para Eco el criterio de la «novedad» también está confirmado por la teoría de la información: si es verdad que para mantenerlos funcionales cada código puede proveer a los mensajes de una cierta redundancia (es decir, de un bajo contenido informativo), cada operación estética, en cambio, fundada sobre la originalidad, debe levantar mucho el grado de información, o sea, el grado de imprevisibilidad de los mensajes mismos.

Esto es lo que se refiere a la «producción» y al reconocimiento de los mensajes estéticos como tales. En cuanto

a los juicios que les corresponden, también pueden depender de *códigos del gusto*, es decir, de sistemas de expectativas por los cuales existen predisposiciones a evaluar como «bellos» algunos mensajes antes que otros. En resumen, hay operaciones de «originalidad» que se consolidan en el uso social del lenguaje con un juicio de valor positivo que se les adjudica. Por lo tanto, cada «originalidad», una vez que entra en circulación en el sistema de saber, se hace fatalmente redundante precisamente porque está aceptada.

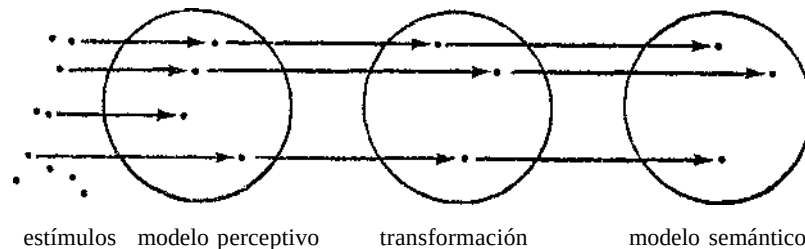
Por otra parte, en el cuadro de los aspectos de la redundancia se puede introducir también el tema de la medida de la codificación de las diferentes «originalidades» artísticas. Algunos caracteres originales pueden ser repetidos calificando lo que en un momento dado se llamaba el «estilo» de una época, de un grupo, de un individuo. La repetición de determinados usos se llama *idiolecto*, y en este caso particular *idiolecto estético*, y según sus dimensiones puede ser denominada, como de época, social, de grupo, individual.

En el *Tratado de semiótica general* se profundiza el concepto de «originalidad» sobre una base hjelmsleviana, convirtiéndolo en una verdadera teoría de la invención semiótica. Junto con Hjelmslev, Eco distingue un plano de la expresión y un plano del contenido,⁶ y cada uno de ellos en la materia (el universo expresivo y el universo de los estados posibles del mundo), en la sustancia (las ocurrencias concretas que son materialmente expresadas por los hablantes), y en la forma (los modelos abstractos a los cuales corresponden las sustancias). Tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, la materia todavía no es «lenguaje», es un elemento sin forma aún que precede a, cada situación pertinente y a cada segmentación. Pero el lenguaje está en movimiento (como el social), y entonces se pueden dar casos en los cuales la forma no está lo suficientemente estructurada como para expresar lo que se quiere expresar. En este punto interviene, enton-

6. Para la explicación del modelo hjelmsleviano, véase la nota 8, capítulo 1.

ees, una nueva pertinencia de la materia de la expresión o de la del contenido, que renueva los códigos existentes y los hace más aptos para el nuevo lin. En resumen, el mecanismo de invención se configura como una verdadera institución de códigos, es decir, como un modo de producción de signos en los que una cosa es transformada por otra cosa que no ha sido definida aún. La convención se pone en el momento mismo en que ambas inventan los sucedáneos de la correlación entre expresión y contenido. Las invenciones resultarán producidas por *transformaciones* provenientes de *ratio difficilis*? Pero veamos cómo define Eco todo el proceso de invención, y en base a qué criterios llega a distinguir una invención *moderada* de una invención *radical*:

Para tener invención son necesarios dos tipos de procedimientos, de los cuales uno se definirá como *moderado* y el otro como *radical*. Se tiene invención moderada cuando se proyecta directamente de una representación perceptiva a un continuum expresivo, realizando una forma de expresión que dicta las reglas de producción de la unidad de contenido equivalente.



7. Se entiende por *ratio facilis* (y lo contrario *ratio difficilis*) el tipo de relación existente entre tipo (el modelo abstracto) y circunstancia (la expresión concreta). La *ratio facilis* se tiene cuando una circunstancia expresiva está convenida con el tipo propio en forma institucionalizada por el código (por ejemplo, en el caso del síntoma: la fiebre es interpretada como signo de enfermedad porque así está previsto por institucionalización por el código médico). Se tiene *ratio difficilis*, en cambio, cuando una circunstancia expre-

íip>

Es el caso, por ejemplo, del cuadro de Rafael y, en general, de las imágenes de tipo «clásico». También es el caso de la *primera* reproducción o del *reconocimiento* de una impresión. Desde el punto de vista del *remite*, una estructura perceptiva es considerada como modelo semántico codificado (aun si nadie *está* todavía en condiciones de entenderla en esta forma) y sus marcas perceptivas son transformadas en un *continuum* todavía informe basándose en las reglas de similitud más aceptadas. Por lo tanto, el remitente presupone reglas de correlación también allí donde el sucedáneo del contenido no existe aún. Pero desde el punto de vista del *destinatario*, el resultado todavía aparece como un simple artificio expresivo. Por lo tanto, *usando por ejemplo el cuadro de Rafael como impresión*, él debe *retroceder* para inferir y extrapolar las reglas de similitud que están implicadas y reconstruir el percibido originario. Pero tal vez el destinatario *rechaza* colaborar y la convención no se establece. Entonces el destinatario debe ser ayudado por el remitente y el cuadro no puede ser del todo el resultado de una pura y simple invención, sino que debe ofrecer otras claves: estilización, unidades combinatorias codificadas, muestras ficticias y estimulaciones programadas.

La convención se establece sólo en virtud de la acción combinada de estos elementos y de un juego recíproco de ajustes.

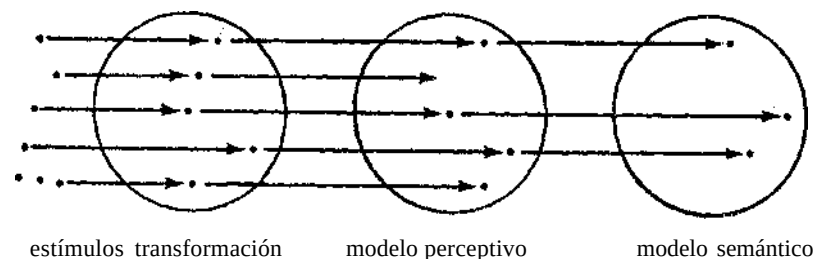
Cuando el proceso está coronado por el éxito, se configura un nuevo plano del contenido (tras un percibido que ya es sólo el recuerdo del remitente y una expresión físicamente verificable).

No se trata tanto de una unidad nueva sino de un *discurso*. Lo que era un continuum elemental organizado perceptivamente por el pintor, se va haciendo poco a poco organización cultural del mundo. Del trabajo de exploración y de intento de establecer códigos emerge una función semiótica que al establecerse produce hábitos, sistemas de expectativas, manierismos. Algunas unidades expresivas visuales se fijan en forma tal

siva está directamente convenida con el propio contenido, o porque no existe el tipo expresivo ya socializado, o porque el tipo expresivo es idéntico al tipo de contenido (por ejemplo, en el caso de las impresiones, en las que el tipo expresivo es idéntico al tipo de contenido). (Véase Eco, 1975 a.)

que se hacen disponibles para combinaciones sucesivas. Aparecen las estilizaciones.

De esta manera, el cuadro llega a ofrecer unidades manipulables que pueden ser usadas en un trabajo sucesivo de producción semiótica. La espiral sémica, enriquecida por nuevas funciones semióticas y por nuevos intérpretes, está lista para moverse hasta el infinito. En cambio, el caso de las *invenciones radicales* es algo diferente, ya que el remitente prácticamente «desmonta» el modelo perceptivo y «cava» directamente en el continuum informe, configurando el percibido en el mismo momento en que lo transforma en expresión.



En este caso, la transformación, la expresión realizada, aparece como un artificio «estenográfico» a través del cual el remitente fija los resultados de su trabajo perceptivo. *7 es sólo después de haber realizado la expresión física que también la percepción asume una forma y que del modelo perceptivo se puede pasar a la representación semémica.*

Tal es, por ejemplo, el principio según el cual se han tenido todas las grandes innovaciones en la historia de la pintura. Véase el caso de los impresionistas, cuyos destinatarios rechazaban absolutamente «reconocer» los sujetos representados y afirmaban «no entender» el cuadro, o que el cuadro no «significaba nada». Rechazo que se debía no sólo a la falta de un modelo semántico preexistente, como en el caso de la figura 1, sino también a la falta de modelos perceptivos adecuados, *ya que ninguno había percibido aún de aquella manera y por lo tanto ninguno había percibido aún aquellas cosas.* En este caso se tiene un violento *establecimiento de código*, propuesta radical de nueva convención. La función semiótica no existe aún ni es posible imponerla.

De hecho, el remitente apuesta sobre la posibilidad de la semiosis y habitualmente *pierde*. Tal vez hagan falta siglos para que la apuesta gane y la convención se instaure.

Estos fenómenos serán teorizados mejor en las secciones dedicadas a los textos estéticos, caso típico de invención (...).

Todo lo que hemos dicho hasta ahora nos induce a creer que *nunca hay casos de invención radical pura*, y probablemente ni siquiera de invención pura moderada, dado que (como ya se ha señalado) para que la convención pueda nacer, *es necesario que la invención de lo no dicho todavía venga etiquetada por lo ya dicho*. Y los textos «inventivos» son estructuras laberínticas en las cuales con las invenciones se entrelazan réplicas, estilizaciones, ostensiones y demás. La semiosis nunca surge *ex novo* y *ex nihilo*.

Lo que equivale a decir que cada propuesta cultural nueva se diseña siempre sobre un fondo de cultura ya organizada (Eco, 1975a, 316-319).

Por sus implicaciones en el ámbito estético se debe hacer una última observación respecto a *Lector en fábula* (1979). El tema del volumen es el de la «cooperación interpretativa de los textos narrativos», y, por lo tanto, un problema de pragmática del texto narrativo que, en primera instancia, no toca cuestiones extendibles al arte en su conjunto. Pero esto sólo en primera instancia, ya que en realidad la cooperación interpretativa implica lo que Barthes definió como «el placer del texto». En la idea de Eco, el Autor y el Lector de un texto no son (o no son solamente) personas empíricas, sino más bien estrategias textuales o, mejor aún, *roles* abstractos incorporados al texto. Por cierto, el texto está concebido y construido como una especie de mesa de juego en la cual las reglas del desarrollo son las mismas que el lector deberá recorrer hacia atrás para interpretar el texto mismo. La apuesta es la interpretación, el placer es la prolongación y la inteligencia misma del juego. Como se ve, nos hemos trasladado a una característica diferente del texto estético, o sea la de su relación con el goce que, *mutatis mutandis*, es asimilable a cualquier texto estético aunque no sea útil.

2.6 Junto a y contra la semiótica: posmoderno y deconstrucción

En esta parte examinaremos algunas posiciones recientes en el campo de la estética, posiciones que a primera vista debieran ser excluidas de nuestro panorama, si no por otra cosa al menos porque en ciertos casos se encuentran en ellas polémicas abiertas contra la disciplina. También es cierto, sin embargo, que las ideas antisemióticas de Lyotard y de Derrida, puntas de diamante del llamado «posmodernismo» y del llamado «deconstruccionismo», no serían comprensibles si en su base no hubiera una tradición semiótica. Así como es verdad que las posiciones de los dos autores aparecen más como contrarias al estructuralismo lingüístico que a la semiótica *tout court*. Tanto más cuanto que la polémica con los semióticos que expresan los dos autores citados se refiere, sobre todo, a la disciplina de los signos como materia racionalmente confiada en la existencia de *sistemas* universales de interpretación de naturaleza eminentemente lingüística; pero por otra parte aceptan y utilizan, aunque sea en forma original y a veces impropia, algunas nociones recientes en el ámbito semiótico, como es la de *texto*. El filósofo americano Richard Rorty, y en Italia Maurizio Ferraris, han podido hablar de un «giro textual» respecto a las tendencias de los últimos veinte años en el campo de la estética y de la teoría de la interpretación (véase RORTY, 1982, y FERRARIS, 1984).

De todas maneras, el pensamiento de Lyotard y de Derrida presenta analogías, pero también profundas diferencias. La analogía consiste, mucho más que en el hecho de haber creado ambos el término «deconstrucción», en la idéntica crítica que hacen a la llamada «tradición logocéntrica» del pensamiento occidental: una tradición que confía el valor de la interpretación «justa» al lenguaje verbal y a su aparente racionalidad. La diferencia está en la forma en que ambos autores entienden las prácticas interpretativas deconstructivas: mientras Derrida niega en forma absoluta el valor de *una* interpretación auténtica, Lyotard, en cambio, lo traslada.

La palabra «deconstrucción» aparece por primera vez en Lyotard en *Discurso y figura* (LYOTARD, 1971), pero se desarrolla en los trabajos posteriores. Ya desde las obras teóricas que siguen a la «revolución» del sesenta y ocho, Lyotard elabora una teoría personal que intenta superar las visiones todavía humanístico-metafísicas de Marx y Freud. Según Lyotard, tanto en la perspectiva marxista como en la psicoanalítica se ha acentuado demasiado el carácter deshumanizante de la situación general de desimbolización de la sociedad contemporánea: el proceso de desimbolización contiene, en efecto, un carácter liberador. Liquidar la representación (una visión centralizada del universo, típica, por ejemplo, de la visión de la perspectiva) significa también la liberación del deseo, construcciones que Deleuze y Guattari llaman «máquinas deseantes». Por *deseo*, Lyotard entiende, fundamentalmente, lo que Freud llama *libido*, energía móvil y vital, pero una libido que está separada de la idea freudiana de necesidad que todavía está concebida como necesidad de un objeto específico. Retomando a Lacan, la libido es deseo de un fantasma y no de una cosa. Además Lyotard une la noción de libido así simplificada con la noción marxista de *fuerza de trabajo*, que, según él, es igualmente una fuerza energética vital. Pero si la libido es una energía positiva, por otra parte funciona también un principio contrario, que es el impulso de muerte: energía que no psicoanaliza los códigos, que no se estructura sino, más bien, desestructura los códigos mismos. La libido, entonces, en su analogía con Eros es creadora de valor y de significado, y en su analogía con el impulso de muerte es desestabilizadora y, al mismo tiempo, productora de renovación y movilidad.

Según Lyotard, y también según los otros deconstructivistas Derrida y Deleuze (al menos con la evaluación de la cantidad de citas del artista francés), el artista que mejor representa la tendencia al fin de la representación y a la liberación del valor de cambio de la obra respecto a su valor de uso, es Cézanne. En efecto, en Cézanne la obra tiene algo de «absoluto», de libertad de las formas de la representación, algo de *figural* y no de *figurativo*. Las figuras son objetos (no sólo artísticos, por otra parte) que

no son ni transformables ni comunicables lingüísticamente: pertenecen a un orden de sentido que no es ni el de la práctica (transformación) ni el del lenguaje (comunicación). Por otra parte, el trabajo del artista consta de dos «vertientes» que ponen en duda las dos formas de existencia expuestas antes: una vertiente primaria que es aquella mediante la cual el artista trabaja sobre la representación directa del propio fantasma (precisamente: volcándolo y no simplemente «expresándolo» como sostiene el psicoanálisis vulgar que entiende a la obra como registro del sueño); y una vertiente secundaria que consiste, después de haber creado la imagen ya no en términos de representación sino de «forma» energética, en volcar nuevamente la situación y volver a enviarla al punto de partida. En *A partir de Marx y Freud* (LYOTARD, 1973C), encontramos un ejemplo canónico de este punto de vista con aplicación a la obra pictórica. En este ensayo, el criterio de Lyotard es verificar en la pintura, en particular a partir de la pintura contemporánea, un fenómeno que también se puede explicar en términos psicoanalíticos: la manifestación del «deseo», entendido en uno de los dos sentidos que indica Freud, que es el de la energía creadora. Según Lyotard, no se trata de ver el deseo como un impulso sino como un «régimen» de impulsos. La manifestación de Eros se realiza mediante una «repetición diferente» de un proceso, el de la libido, de la energía susceptible de transformación. Transformación implica el concepto de metamorfosis en cualquier otra cosa y, por lo tanto, uno de los principios de análisis de la obra de arte puede muy bien ser el ver el régimen del dispositivo libidinal en el que se canaliza la energía liberada.

Según Lyotard, este sistema de análisis es mucho más coherente que cualquier intento teórico «que cierra», con el argumento del arte contemporáneo que es arte que pone en crisis, que disuelve un sistema, exactamente como la crisis económica es un movimiento de disolución del capitalismo. Para Lyotard, en esencia, el arte contemporáneo es susceptible del mismo tipo de discurso que se puede hacer para el capitalismo moribundo a nivel económico. En este caso, la disolución de la pintura se produce como una

explosión energética, como una explosión a nivel de «inscripciones cromáticas».

Eso no quiere decir que no se puedan verificar también en el arte del pasado los dispositivos libidinales particulares. Como comparación (muy atrevida y poco sostenible), Lyotard recupera el concepto de trabajo de Marx aplicado al capitalismo, pero no por eso no aplicable a la historia precapitalista. El hecho fundamental está en darse cuenta de que los dispositivos energéticos están regulados, y que está sometida a reglas la canalización de la energía sobre la mano, sobre los brazos, sobre la forma de dar colores.

Desde el punto de vista del análisis concreto, Lyotard hace la verificación de algunos dispositivos característicos de períodos del pasado, paralelos a los desarrollos económicos de la sociedad en que se producían. El autor examina cuatro obras: el *Apocalipsis* de San Juan, la *Flagellazione* de Piero della Francesca, el detalle de un fresco de Ambrogio Lorenzetti, la *Città Ideale* de Francesco di Giorgio. En estos casos se trata de cuatro dispositivos diferentes, no obstante lo cual están caracterizados por pequeñas variaciones respecto al conjunto de los dispositivos posibles.

En la segunda parte del ensayo se examinan dos cuadros de Cézanne, dos de Delaunay, uno de Klee, uno de Tanguy, y se llega a la conclusión de que en el caso del arte moderno los objetos siguen mecanismos libidinales más libres, ya no codificados. La hipótesis final es que el polimorfismo de la pintura contemporánea, como el de la economía, ya no reside en su poder de remisión y seducción, sino en su plenitud de libido conmutable.

La posición de Derrida es, al mismo tiempo, similar y disimilar, y se expresa en forma hermética pero ejemplar en *La vérité en peinture* (DERRIDA, 1978). El volumen está compuesto por cuatro ensayos y una introducción, y los cuatro ensayos están dedicados a la pintura a partir de la frase de Cézanne «Os debo la verdad en pintura, y os la diré». Según Derrida, el método para entender la pintura se articula en cuatro fases posibles: la comprensión de la filosofía que domina el discurso alrededor de la pin-

tura; el desciframiento de las analogías entre lenguaje y forma artística; el análisis de los sistemas de apropiación y de reproducción de la obra; el análisis de la hermenéutica de la obra. Pero en cambio los cuatro recorridos de Derrida son evitados, por lo menos en el sentido pedagógico del término. Partiendo de instancias fenomenológicas (es notable su vecindad, aunque sea crítica, con Heidegger), Derrida sólo construye recorridos desconstructivos que siguen el «sentido» de las obras analizadas, pero que rechazan «explicarlas» («no hay nada que explicar»).

Particularmente significativo es el último ensayo, en el cual se examina la polémica entre Schapiro y Heidegger respecto a la interpretación de un cuadro de Van Gogh que representa un par de zapatos. Sin duda la idea de Heidegger es errónea desde un punto de vista determinista y, por lo tanto, Schapiro tiene razón en criticarla. Pero en la realidad esta crítica se demuestra embebida por una filosofía de la interpretación que en sí misma debe examinarse con métodos psicoanalíticos (y Derrida convoca a Freud y a Ferenczi): una forma de fetichismo para el goce de la obra que se manifiesta a través de tres dogmas: que los zapatos pintados pertenezcan y se dejen restituir a un sujeto real; que los zapatos siempre sean zapatos aun cuando estén pintados y se deban adecuar a sí mismos y a los pies que deben ponérselos; que los pies, a su vez, pertenezcan a un cuerpo entero, el cuerpo de alguien (los tres dogmas están negados, tanto por el que está en el cuadro de Van Gogh como por muchas prácticas pictóricas, de las que Derrida da algunos ejemplos, sobre todo en Magritte en lo que a pies y zapatos se refiere).

El ejemplo de Derrida es útil, desde el momento en que aplica a un texto artístico el típico método de la «deconstrucción», que en realidad está teorizado desde *De la grammatologie* (DERRIDA, 1967). El problema real de Derrida es que él no cree en el valor de la interpretación, si por interpretación entendemos el significado real de un texto y su reconstrucción por parte de la lectura. La única interpretación «auténtica» de un texto no podría ser otra cosa que su re-escritura, desde el momento en que un texto —o cualquier obra de arte o, más aún, cualquier

obra en absoluto— pertenece a una tradición de la que no poseemos las llaves, de la cual se escapa la conciencia, de la que sólo podemos registrar las obras como rastros opacos, oscuros, ininteligibles, de su existencia. Si restituir significa, entonces, poner en claro estos rastros y poner en claro la diferencia con la continuidad de la tradición de la que hablábamos. Cada lectura es, entonces, posible, abierta, infinita. Y eso de la deconstrucción, como sostiene DERRIDA en *Lettre á un ami japonais* (1983), no es ni siquiera un método: es una práctica que escapa a cualquier definición si no es en negativo.

Las teorías derridianas —mucho más que las de Lyotard, poco conocido en los Estados Unidos— han influido fuertemente en los críticos americanos. Después del *New Criticism*, positivista y racionalista, y después del estructuralismo (nunca bien aceptado en los Estados Unidos), los teóricos de la literatura, provenientes sobre todo de la Universidad de Yale (de ahí el nombre de *Yale Critics*), han comenzado a trabajar ampliamente en su campo la tesis del filósofo francés, incluso relacionándola con las de Roland Barthes o las de Foucault en un curioso *pastiche*. El aspecto teórico de Derrida se ha convertido así en una práctica literaria, y se ha radicado profundamente en la cultura americana de hoy, en una confusa mezcla de corrientes diferentes («destruccionismo», «paracrítica», «genealogismo», etcétera). Pero el «giro textual» no podía producir sino una consecuencia similar en el país del pragmatismo: una «teoría» (ya que no estaba provista de una didáctica) no se puede cotejar si no es directamente en sus aplicaciones a textos concretos.

Pero, para terminar, ¿cuál es la relación entre semiótica y teoría «deconstructiva»? A primera vista se diría que ninguna. Antes bien, ésta parecería plantearse como discurso antitético al discurso semiótico, que, para usar un lenguaje deconstructivista, es un intento de reflejo de la obra y de colocación de la obra en universos codificados. Pero, en realidad, el punto de aproximación está representado precisamente por el alejamiento: las teorías «deconstructivas», aun deseando una posición de «deriva» y de libre asociación interpretativa con relación a la obra,

con frecuencia tienen necesidad de un nivel de análisis «opuesto», precisamente el de la puesta en evidencia de los códigos. Por otra parte, como admite a veces el mismo Lyotard, precisamente éste es el drama de la obra de arte: terminando siempre por presentarse como obra-dada, con frecuencia termina por codificarse o por autocodificarse fallando constantemente en su propósito y reproponiéndolo desde el comienzo.

3. Tradiciones y problemas de la semiótica de las artes

3.1 ¿El arte es lenguaje?

Es conocido el hecho de que una de las más deterioradas constantes de la crítica (ya sea de arte, literaria, cinematográfica, televisiva u otras) es la de usar una terminología con frecuencia imprecisa y confusa, de tener un tono metafórico, de seguir en forma más o menos servil las modas culturales cuando no hasta los movimientos del mercado. Una de las consecuencias de ese fluir retórico es que con frecuencia se adoptan con poco rigor científico términos disciplinadamente unidos a contextos bien diferentes. Esto ha sucedido en los últimos diez o veinte años en relación, por ejemplo, con la lingüística general, bajo cuyo amparo ha intentado descansar más de un crítico. Sin precisar, se ha hablado de «lenguaje artístico», de «lenguaje cinematográfico», de «lenguaje arquitectónico», confundiendo, además, entre el viejo concepto crociano de expresión y los nacientes análisis estructuralistas.

Sin embargo, se da el hecho curioso de que este hablar metafórico logró poner en circulación la idea de la posibilidad de un análisis de los hechos artísticos en términos de signos, y, por lo tanto, difundir una conciencia antes aun de que las bases científicas de ese análisis estuvieran sobre la mesa. El problema vino después, cuando se trató de limpiar el campo del polvo de la ambigüedad, de las inexactitudes, de los gruesos equívocos. La tarea era tan difícil que muchos con el tiempo se mostraron escépticos sobre su posibilidad misma.

Sustancialmente, el problema se reducía a cuatro inte-

rrogantes: ¿es posible hacer entrar en el ámbito de la comunicación a los fenómenos artísticos?; ¿existe diferencia entre el tipo de comunicación de la figura plana, de la figura tridimensional, y la del lenguaje verbal?; ¿es lícito reunir en una sola perspectiva la arquitectura, las artes menores, la pintura, la figuración tridimensional?; dentro de este último reagrupamiento, ¿se dan características tales que permitan articulaciones internas posteriores sobre bases diferentes a las tradicionales divisiones históricas de las artes?

En *Semiología del messaggio oggettuale* (1970), Corrado MALTESE observa que, en el fondo, y sobre todo en Italia, una de las razones del desinterés o de la imprecisión que se da frente a estos problemas deriva de una consideración de irrelevancia por parte de los historiadores y de los críticos de arte tradicionales. El idealismo crociano ha sido (y lo es hoy) duro para morir, y con él se hacen inútiles las llamadas al lenguaje cuando la artistividad se resuelve en la «expresión» y en el concepto individualista de «inefabilidad» e «irrepetibilidad». En esta perspectiva se vuelve irrisoria cualquier distinción entre estructura de las artes visuales y estructura de las artes verbales. Hay un trozo ejemplar de Hjelmslev a propósito de la actitud tradicionalista de los «humanistas» (pero podemos decir tranquilamente «idealistas») que vale la pena reproducir:

Esta tradición humanística, en su forma típica, niega a priori la existencia de la constancia y la legitimidad de buscarla. Según ese punto de vista, los fenómenos humanísticos, en la medida en que son opuestos a los naturales, no son recurrentes, y precisamente por eso no pueden ser sometidos, como los fenómenos naturales, a un tratamiento exacto y generalizante. Por lo tanto, en el campo de los estudios humanísticos haría falta un método diferente, o sea, una descripción pura que estaría más cercana a la poesía que a la ciencia exacta o, de todos modos, un método que se limitase a una forma discursiva de presentación, en la cual los fenómenos transcurren uno a uno sin que sean interpretados como pertenecientes a un sistema (HJELMSLEV, 1943, 11).

Por otra parte, también los estudiosos de origen marxista tuvieron poco en cuenta los problemas de este tipo, preocupados todos por el problema (fundamental, por otra parte) de la evaluación de las relaciones entre arte y hechos estructurales y superestructurales de la sociedad, es decir, entre arte y pueblo, entre arte y estructura económica, etcétera.

El punto de vista de muchos estudiosos marxistas evidentemente está justificado: por una parte, un análisis estructural del arte no llega, por cierto, a dar ninguna explicación causal de los fenómenos observados; por otra parte, no puede sustituir su determinación económica.

Además, cierto formalismo llevado a las consecuencias extremas, sobre la base de una consideración del arte en términos exclusivos de autorreflexividad, anula el interés por un acercamiento que puede pecar de una vuelta al idealismo o de tautología pura. Lo que se ha olvidado históricamente, sin embargo, es que una semiótica del arte, siempre que se proponga examinarla como un sistema de constantes y de regularidad dentro de una aparente caoticidad e imprevisibilidad, puede entrar muy bien en un proyecto materialista-racionalista de estudio histórico-científico de la sociedad, partiendo, tal vez, de la historia del trabajo intelectual dentro de la historia del trabajo humano.

Si bien ha habido quien ignoró la problemática del acercamiento semiótico al arte, también ha habido quien la negó directamente, como Morpurgo-Tagliabue o corno Dufrenne. Morpurgo-Tagliabue, por ejemplo, en la línea de Susanne Langer, a lo sumo se dedica a declarar que el arte no es estructura comunicativa, no es signo, no es código, no es sistema y que, por lo tanto, no debe ser tratado con métodos lingüísticos, en virtud de su esencia presentativa y no representativa como en el caso del lenguaje verbal (MORPURGO-TAGLIABUE, 1968, 5-45). En todo caso, aparece más fundada su crítica a la semiótica de la arquitectura:

El término significado tiene un doble uso. Un «libro» significa el libro. La cosa significa y la palabra signi-

fica, pero son dos operaciones inconfundibles. La cosa se representa a sí misma. La palabra (aunque fuera el signo) representa la cosa, algo diferente de sí. En el primer caso, el significante coincide con el significado; en el otro, no...; una pilastra significa una pilastra. Decir que eso significa la función de sostener, es como decir que un ramo significa la función de sostener hojas, pimpollos y frutas (MORPURGO-TAGLIABUE, 1968, 9, 21).

Ya sobre otro plano, como es el de la asociación de las categorías de la lingüística general al análisis de las obras de arte, un lingüista, Georges Mounin, y un estético, Rene Passeron, son, en cambio, muy críticos. Para los dos franceses, la pintura, por ejemplo, no tiene como objetivo primario la comunicación sino la pura expresión autorreflexiva, lo que elimina la posibilidad de llamarla «lenguaje». *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence* de PASSERON (1962) aparece en Francia en pleno debate sobre la validez de la aplicación de las categorías de la lingüística a diferentes «lenguajes» de las artes no verbales.

El autor está considerado dentro del grupo de los que conceptúan al objeto pictórico como un conjunto que escapa al territorio de la semiología: «en la medida en la cual la pintura, como arte y como comunicación, no deja de buscarse a sí misma, escapa al dominio de los sistemas semiológicos» (PASSERON, 1962, 26). A pesar de esa posición de principio, los problemas planteados por Rene Passeron y su análisis de la obra pictórica permanecen siendo muy pertinentes para un proyecto de semiótica de las artes.

También es significativa la exaltación, en clave antiseimiológica, que hace a su vez Georges MOUNIN, publicada hasta como apéndice de su *Introducción a la semiología* (1968) (con el título «Pintura y lenguaje»),

Mounin aprueba, sobre todo, una treintena de páginas centrales del texto dedicado al interrogante de «la pintura como lenguaje». Efectivamente, Passeron rechaza la cómoda metáfora, y en vez de exponer primero si la pintura es o no es lenguaje y luego pasar a la demostración de una u otra tesis, busca, sobre todo, definir a la pintura misma. Después de describir las condiciones de elabora-

ción de un cuadro, el autor llega a la admisión (dépie)lahi obra, aunque sea considerada como objeto, ¿existe no sólo como objeto sino como una cosa que transmite: 'otra cosa', a alguien, por lo tanto, como medio de comunicación. En este punto, sin embargo, Passeron distingue (véase aquí explicado el elogio de Mounin) entre función de comunicación como la que tiene el lenguaje verbal y función de expresión. La expresión transmite algo sólo como resultado de una conducta humana interpretable, y la pintura es, precisamente, expresión. El llamado «signo pictórico» inventado por el pintor, encontraría realmente un significado sólo *a posteriori* en la comunidad de experiencias emocionales entre pintor y espectador de su obra.

Pero lo que Mounin calla, y que por cierto constituye el carácter semiótico del análisis en Passeron (así como en el sucesivo *Clefs pour la peinture*, 1969), es la descripción del acto de pintar en todos sus elementos, desde los más materiales, como los colores y los utensilios, a los más inmateriales, como el contenido del cuadro según el pintor y según sus intérpretes. El examen de los modos de producción semiótica, así como los entiende Eco (1975), aparece como fundamental incluso a la luz de las investigaciones actuales. Por fin, un elemento sobre el cual hasta Mounin está de acuerdo, el hecho de que la obra asuma un significado *a posteriori* de la relación entre el pintor y el ámbito del fruidor, confirma la presencia de la obra en el cuadro de las ideologías, y es posible dar razón de ese significado a través de un análisis antropológico. De aquí a poder sostener legítimamente la validez del análisis semiótico como teoría científica de la antropología cultural, el paso se hace verdaderamente breve (y sobre este aspecto se basan, a diez años de distancia, los análisis de Schefer, Marin y otros).

Pero estamos en un terreno que se refiere a otra polémica diferente que estuvo en auge en los años sesenta (el ensayo de MOUNIN es de 1964, republicado en MOUNIN, 1968; el de PASSERON es de 1962). Se trata de la polémica entre la mayor o menor coherencia de una semiología de la comunicación (Buyssens, Prieto) o de una semiología de la significación (Barthes). Esa discusión aparece superada

hoy, al menos en parte (véanse los apartados 4.4 y 4.5 del capítulo 4).

La polémica llevada por Cesare BRANDI en *Teoría generale della critica* (1974) es de tipo básicamente diferente. La razón está en el tipo particular de acercamiento, multidisciplinario antes que interdisciplinario, con el cual Brandi se ha aproximado siempre a los fenómenos del arte visual. La construcción crítica en Brandi está dada por una compleja síntesis de lingüística general y de estética tradicional, de estructuralismo y de fenomenología: el lenguaje refleja puntualmente cada una de esas orientaciones.

Los conceptos fundamentales sobre los cuales se apoya la interpretación de Cesare Brandi son los de «*astanza*» y «*flagranza*». La *astanza* es lo que comúnmente se dice «obra de arte», es decir, la manifestación y la individualización de la obra de arte como tal.

Por eso la obra como *astanza* está sustraída a la esfera del contenido y al mismo tiempo al formalismo exterior, pero también al concepto hermenéutico pero idealista de «belleza». La *flagranza* está contrapuesta a la *astanza*: *flagranza* de lo real, como crónica contrapuesta a la historia y narración al juicio crítico. Una teoría general de la crítica ve de buscar el momento del traspaso entre *flagranza* y *astanza* haciendo abstracción del análisis del significado.

La diferencia en're *astanza* y *flagranza* sólo puede ser entendida a partir de una base semiótica; es precisamente aquí donde Brandi introduce una teoría del referente¹ que aparece decididamente innovadora (aunque no

1. Tradicionalmente se entiende por «referente» a cada objeto o situación real caracterizada por un signo o por un mensaje. Sin embargo, la hipótesis de una correspondencia término a término entre universo lingüístico y mundo real es claramente metafísica, además de incompleta, dada la existencia, por ejemplo, de términos lingüísticos carentes de referente, o de otros términos, como los pronombres de personas, que no tienen referente fijo. Eso ha llevado a la imposibilidad de construir una teoría del referente que sea completa y satisfactoria. Sin embargo, ciertas teorías han intentado integrar el referente en el cuadro de las ciencias del lenguaje. OGDEN y RICHARDS (1923) han propuesto un modelo triangular para explicar la estructura del signo, en el cual el símbolo (o significante) está indirectamente ligado al referente a través de la mediación de la referencia (o significado). JAKOBSON

del todo convincente) considerando el hecho de que el problema del referente es uno de los escollos más espinosos de la semiótica. La teoría del referente aclara la forma en la cual es elaborado el dato objetivo en la relación con el lenguaje y la estructura misma del lenguaje, que para Brandi no es exclusivamente intercambio comunicativo.

Junto a la teoría del referente hay una estructura ontológica de la *astanza*, que es descrita en su multiplicidad precisamente en relación con las diferentes formas de contacto con la realidad de la *flagranza*. Es decir, que la *astanza* se ramifica en relación con la diversificación de los datos fenoménicos: datos ópticos, fónicos, fónico-ópticos. La subdivisión de las artes se produce, entonces, sobre una base rigurosamente perceptiva, sobre la base de la sensorialidad circulante a través de la cual se determina la *astanza*.

Después Brandi hace algunos esbozos de la estructura de la poesía, de la música, del teatro y del cine. Y esto sobre la base de una consideración general: que mucho mejor que con las descripciones totalizantes, con las corrientes, con las influencias de la época, la mejor forma de hacer un balance de una obra es observar su coherencia interna, su propia estructura. No sólo Brandi no cree en una teoría unificada de las artes, sino, de alguna manera, ni siquiera cree en una gruesa división general.

No puede decirse, quizá, que esa problemática sea estrictamente semiótica, precisamente por la matriz pro-

(1963), en cambio, ha introducido el concepto de referente haciéndolo coincidir con el de contexto (condición necesaria para la explicitación del mensaje y conocible por el destinatario): cada enunciado dispondría de una «función referencial» cuando está destinado a la descripción del mundo. John Lyoris, en cambio, restringe la noción de referente (LYONS, 1977, 98), no a las «cosas en sí», sino a las «cosas en cuanto denominadas o significadas por las palabras». Algirdas J. Greimas, finalmente, propone considerar al mundo extralingüístico como informado por el hombre y también instituido en su significación por el hombre. Entonces el mundo no sería más un «referente», sino él mismo un lenguaje, y el problema del referente no sería más una cuestión de relación entre el mundo y las cosas, sino de relación entre un lenguaje (la semiótica del mundo natural) y otro lenguaje (GREIMAS-COURTÉS, 1979).

fundamente husserliana de sus fundamentos y de su lenguaje, pero sin embargo constituye un caso insólito de mezcla entre disciplinas hasta ahora consideradas irreducibles.

Siempre en un ámbito estético, se puede señalar la posición parcialmente antisemiótica de Renato BARILLI (1982). Decimos «parcialmente» porque la llamada «estética tecnológica» o «culturología» barilliana permanece atenta a los resultados y a las propuestas semióticas, y alguna vez utiliza algunos de sus elementos (como se ha visto en el modelo «ausencia» versus «presencia» en *Tra presenza e assenza*), pero, a nuestro parecer, distingue en una forma demasiado rígida entre una semiótica «fuerte» (reconocida en el modelo lingüístico especialmente de Hjelmslev) y una semiótica «débil», y por lo tanto tautológica, que se referiría a las posiciones de Lotman por un lado y a las de Eco por el otro. En *Difficoltà di un approccio semiotico alla culturologia* (1976a), la primera posición está violentamente criticada como incapaz de analizar los elementos innovadores en el interior de la cultura. El modelo «fuerte» sólo tendría capacidad eurística para aquello que una cultura ya hubiera codificado pero no para los hechos en transformación. La segunda, en cambio, es considerada inútil en cuanto sustancialmente parásita o repetitiva de posiciones ya expresadas a nivel del pensamiento teórico sobre la estética (por ejemplo, las teorías de Susanne Langer o, más atrás, las de Wölfflin o del mismo Kant). Las críticas de Barilli, sin embargo, no parecen tener en cuenta los avances de la semiótica más reciente y, sobre todo, de la semiótica textual, y permanecen anclados a una idea de la aplicación de las disciplinas lingüísticas a la estética que todavía está relacionada con la «tosquedad» de Morris o con el imperialismo formalista de Jakobson y del Círculo de Praga. (Véase la reiteración de conceptos similares, aunque en forma menos clara, en NANNI, 1980.)

Todavía en el campo estético es necesario recordar la semiótica «dudosa» de Emilio GARRONI. Desde *Semiótica ed estetica* (1968), pasando por el más completo *Progetto di semiótica* (1972a), hasta llegar al reciente *Ricognizione*

della semiótica (1977a), GARRONI ha puesto en duda el valor de las grandes sistematizaciones teóricas que han intentado formalizar el saber estético por vía lógica y matemática, y, más en general, también la comunicación visual. El proyecto de Garroni más bien se ha dirigido a la búsqueda de una dimensión de categorías en el arte que permaneciese independiente del modelo de la lingüística general, del que varias veces ha presentado sus dificultades de aplicación fuera de la lengua. La semiótica garroniana resulta, entonces, una búsqueda de tipo categorial, proyectada hacia las soluciones filosóficas kantianas y cassirerianas.

En efecto, Garroni sostiene:

Si en este ámbito de fenómenos la semiótica ha dado hasta ahora resultados muy parciales o incluso insignificantes, su derrota no debe ser imputada a la juventud de la disciplina o a la incapacidad de los semióticos, sino a una razón teórica no superable. Simplemente, la semiótica no es adecuada para estos fenómenos (GARRONI, 1977a, 88).

Los modelos de la lingüística general de ningún modo pueden *explicar* el arte, porque éste mantiene siempre alguna parte resistente al análisis. Además es imposible construir un sistema de categorías riguroso como es el de la lingüística, ya que los sistemas artísticos se presentan como irreducibles a la pertinentización total de sus partes. Garroni llega, de esta manera, a una especie de retractación de sus propias posiciones semióticas anteriores:

Esta perspectiva se ha revelado, entonces, como insuficiente, inadecuada y sin salida táctica. Lo digo no sin disgusto, ya que yo mismo la he cultivado largamente convencido de su practicabilidad y de su productividad. Pero, de hecho, el programa ambicioso y fascinante de la semiótica, frente a una consideración más atenta, se ha revelado como insuficiente para fundar un punto de vista teórico y como insuficiente para ser aplicado en muchos sectores de la investigación. Por ejemplo, una verdadera semiología del arte y, en particular, de las

«artes de la visión», nunca ha sido elaborada ni a través de ella hemos conseguido hasta hoy un crecimiento significativo del conocimiento. Y nada permite suponer, si no es como una simple esperanza, que se la pueda obtener en el futuro, cuando la semiología, como se suele decir, se haya vuelto «adulta» (GARRONI, 1979, 3).

El planteo de Garroni es sustituir a la investigación semiótica, que se entiende como cerrada, totalizadora e «imperialista» respecto a las ciencias humanas, en virtud de su pretensión de clasificar cada fenómeno como fenómeno comunicativo, sustituirla, decía, por una nueva semiótica a construir como ciencia filosófica que estudie las *operaciones* necesarias para producir conocimiento y nos dé cuenta de ellas en su riguroso lenguaje. La semiótica de segunda generación será, entonces, una semiótica *meíaooperativa*, ya que recurrirá a un lenguaje sistemático para hablar de las operaciones cognoscitivas entre las cuales están las estéticas.

La crítica de Benveniste es más sectorial, pero también más «interna». El lingüista francés parte de la dirección opuesta respecto a los ejemplos que se han citado hasta aquí. Es decir, parte del análisis de la aplicabilidad y de la pertinencia del modelo lingüístico (entendido como un modelo «feliz») a otros campos comunicativos. Benveniste llega a la conclusión (precisamente por la eficiencia del modelo lingüístico) de que sólo lo que sea coherente con él puede tener la definición de «sistema» semiótico. Entonces: si un «lenguaje» no verbal no tiene las características esenciales del lenguaje verbal, no puede ser llamado «lenguaje». Esas características están constituidas, por una parte, por la existencia de un repertorio finito de símbolos convencionales; y por la otra, por un cuerpo de reglas combinatorias de esos símbolos. Cualquier sector comunicativo que no tenga esas características no es un «sistema». No son sistemas, entonces, algunos de los sectores comunicativos que Benveniste analiza: la pintura, la fotografía. Si bien, con alguna concesión, cada obra de arte todavía puede mostrarse como «sistema» en movimiento: sistema porque en su interior establece unidades discretas

estructuradas como repertorio, y muestra las reglas de su combinación para la producción de sentido (véase BENVENISTE, 1966, 1971).

3.2 El problema del iconismo

Uno de los problemas fundamentales de la semiótica de los años sesenta y setenta fue, sin duda, el de los mecanismos de funcionamiento y la naturaleza de la comunicación icónica. Si se quiere, la razón es hasta obvia. A pesar de los progresos de los últimos años, la semiótica sufre todavía de por lo menos dos fuertes complejos de inferioridad. El primero, el mayor de los dos, es en relación a la lingüística, y es un complejo edípico en algunos de sus aspectos: es el odio-amor por una ciencia que debería ser hija, pero que de hecho (aun cuando existe una tradición semiótica no lingüística o prelingüística), es madre de la semiótica. Con la lingüística general, que ha desarrollado modelos perfeccionados y coherentes, hay, entonces, una relación de dependencia y de «celos». El segundo complejo es en relación con la lógica, con la cual la semiótica intercambia determinados instrumentos de investigación, pero de la cual no posee la compactación teórica y el rigor abstracto. Entonces el problema de la comunicación visual asume el papel de banco de pruebas fundamental de la autonomía y de la dignidad de la semiótica como ciencia capaz de estudiar *todos* los sistemas de signos, precisamente porque la comunicación visual escapa al terreno de la lingüística y, por otra parte, muestra los límites de un acercamiento lógico puro. Pero a pesar de los esfuerzos los resultados han sido bastante débiles y discutibles por mucho tiempo. Por años nos hemos contentado con las formulaciones genéricas de Peirce y, sobre todo, con las de Morris, sin discutirlos o profundizarlos ni mínimamente, o también se han ignorado para limitarse, en cambio, al debate sobre la aplicación directa de los instrumentos de la lingüística general tomados sin ninguna extensión o variación.

El punto de partida del debate es Peirce, con su cono-

cida distinción triádica de los tipos de signo en relación con el propio objeto. Peirce distingue entre índice, icono y símbolo. El símbolo es el que está definido quizá de la manera menos problemática respecto a los otros signos: está «determinado por su objeto dinámico»² en el sentido que tiene un objeto que está aceptado por convención, o, mejor, que su relación con el objeto está instituida por la fuerza de una ley. Peirce define los otros dos en una forma no siempre unívoca en el curso de *Collected Papers*: Antes que todo, Peirce define el icono como un signo determinado por su objeto dinámico «en virtud de su misma naturaleza interna», y al índice como un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él. Más tarde, Peirce elabora la noción de «naturaleza interna»: el icono se relaciona con el objeto simplemente en virtud de los caracteres efectivos que posee. La cuestión de los caracteres es un problema: Peirce sostiene que cualquier cosa es un signo icónico de cualquier otra cosa en virtud de su semejanza con esta segunda cosa y del hecho de ser usada como signo de ella. La «naturaleza interna» del signo icónico consiste, entonces, en el hecho de ser similar a la del objeto denotado. Sin embargo, en otro lugar, Peirce desarrolla el concepto de icono en forma diferente: el icono es una representación en virtud de los caracteres que posee como objeto sensible, caracteres que son independientes de la existencia de algún objeto en la naturaleza. Esta segunda formulación implica también que el icono no comunique ninguna información positiva o factual, y que no asegure la existencia de su objeto dinámico en la realidad. Sin embargo, siempre según Peirce, el icono es la única manera de comunicar una idea, es decir, consiste en el simple darse cuenta de que se trata de una imagen. Esta definición podría satisfacer

2. Peirce entiende por «objeto dinámico» al objeto «tal cual es», el objeto «realmente eficiente, pero no inmediatamente presente», al que «por la naturaleza de las cosas el signo no puede expresar» (*Collected Papers*, 8.183; 8.343; 8.314). En síntesis, es el objeto como entidad. Por eso, Peirce lo distingue del «objeto inmediato», que es, en cambio, «el objeto como el signo mismo lo representa» (*Collected Papers*, 4.536).

la explicación del status icónico de objetos inexistentes, como el centauro, la sirena, etcétera.

El índice, en cambio, es un objeto o un hecho real que se hace signo de su objeto dinámico porque está conectado materialmente con él, y que se impone a la mente aun sin ser comprendido como signo. El nexo entre índice y objeto puede ser de naturaleza dinámica, óptica o existencial, y la naturaleza de la conexión ofrece con frecuencia a la conciencia una imagen de algunos caracteres del objeto de los cuales se obtienen informaciones positivas o tactuales: la fotografía induce una apariencia, pero gracias a la conexión óptica con el objeto está claro que esa apariencia corresponde a la realidad. Pero el índice, teniendo en común con el objeto algunos caracteres, comprende también una especie de icono.

El concepto de «iconismo» (o «tonicidad») ha sido ampliamente retomado y debatido en la historia de la semiótica contemporánea. El primero en ocuparse de él ha sido Charles Morris (MORRIS, 1938, 1939a, 1939b, 1946), que sin embargo simplificó el pensamiento de Peirce, sosteniendo que la similaridad consiste en propiedades comunes del Icono y de su Objeto (MORRIS, 1938, 1939a), y que existen diferentes grados de similaridad calculables según las «escalas de iconicidad». (Este concepto ha sido actualmente retomado por Abraham Moles, por Martin Krampen y por Tomás Maldonado.)

El concepto de similaridad del signo icónico ha sido aplicado, además, a diferentes sectores de la semiótica, aun con diferentes matices y no siempre con derivaciones peirceanas. Recordemos la determinación de elementos «icónicos» en la lengua natural por parte de Jakobson, de Wescott, de Wimsatt, de Valesio, sobre todo en los textos estéticos. La presencia de factores visuales en la música (Osmond SMITH, 1974). La construcción de mensajes visuales (hasta de orden estético) en el lenguaje animal, determinada en más ocasiones por Sebeok (véase SEBEOK, 1976, 1979) y confirmada por estudios paralelos de etología. En cuanto a los ámbitos que se refieren directamente a la visión, el concepto de iconicidad ha sido igualmente retomado y debatido. En el campo del cine se pueden se-

ñar las polémicas entre Pasolini y Metz, y las discusiones de Bettetini, Garroni, Casetti, Farassino. Son muy morrisianas y peirceanas las interpretaciones del diseño aportadas por Bense, Moles y Krampen. También ha sido ampliamente discutido el concepto de similaridad en el campo de la pintura.

Las definiciones de Peirce han estado sometidas a una cerrada crítica por parte de Eco, que contestaba la noción de similaridad y, más en general, la de relación con el referente. El punto de vista de Eco entra en forma coherente dentro de los límites de una teoría del significado que saca al referente del campo de pertinencia de una teoría de los sistemas de signos.

Es precisamente este tipo de concepción el que es duramente atacado como subjetivo-idealista por MALDONADO en *Vanguardia y racionalidad* (1974a).

«Nos referimos en forma particular a Eco porque consideramos que su teoría del significado es muy característica del curso que está tomando el debate... Si bien su nuevo modo de teorizar no logra desarrollar recursos argumentativos de igual refinamiento, debemos reconocerle un mérito importante: ha puesto en evidencia lo que hasta ahora ese mismo refinamiento había camuflado, disfrazado, oscurecido, o sea que cada juicio sobre el significado presupone aceptar o no la objetividad del mundo exterior.» Hemos reproducido este pasaje para dejar testimonio de la polémica dureza de todo el ensayo de Maldonado, que, aunque esté construido con un estilo agresivo de tipo leniniano (el de *Materialismo y empiriocriticismo*, para entendernos), nunca es dogmático, sino, más bien, construido con un notable refinamiento teórico y con una serie de ligazones conceptuales extremadamente estimulantes (aunque quizás atrevidas), que se extienden un poco a todos los campos de las disciplinas experimentales buscando recoger las implicaciones teóricas en el plano epistemológico.

En la primera parte del ensayo, Maldonado plantea la discusión de los límites del discurso lógico sobre la iconicidad y sobre la posibilidad de entender las tesis lógicas sobre la proposición como tesis sobre la iconicidad. Para esto, Maldonado se remonta a Wittgenstein, que en el

Tractatus Logico-Philosophicus afirmaría, sobre todo, una concepción modelística de la proposición y de la imagen. Esa concepción, derivada de juveniles estudios de ingeniería mecánica, sería la constante de su pensamiento en la aparente contradictoriedad que existe desde *Tractatus* hasta *Investigations* y hasta *Remarques*. Incluso en Peirce se mantendría el concepto de la naturaleza proposicional del «icono» que corresponde al «Bild» de Wittgenstein. Pero la cuestión está en entenderse sobre el significado que se puede atribuir por lo menos a uno de los dos términos del problema («icono» o «proposición»). Maldonado da por cierto el segundo: proposición no es el enunciado, ni es un hecho subjetivo, sino un término capaz de significar un estado de cosas. También se llega a la conclusión de que el icono no es un enunciado, si es proposición, y que estamos frente al problema del significado. ¿Pero es válida la tesis de que el icono sea un razonamiento en el sentido lógico, o sea, una forma proposicional declarativa? La ecuación no siempre es posible, precisamente observando tipos de iconos que se comportan en forma diferente (aditivamente, constitutivamente o las dos cosas juntas). Pero Maldonado sostiene que esa contradicción es parte misma del sistema icónico: el espacio lógico y el espacio icónico no coinciden, incluso porque toda esta área problemática no puede ser vista desde una sola angulación epistemológica, sino de dos, una normativa y la otra perceptiva. El icono y la proposición están diferenciados, entonces, por las formas diferentes de establecer las conexiones entre los acontecimientos.

Volviendo a la cuestión del significado, Maldonado acusa a Eco de haber liquidado apresuradamente la teoría de Frege *Über Sinn und Bedeutung*, y de haber rechazado demasiado sumariamente las definiciones de Peirce con la acusación de una supuesta eircularidad lógica (con eso, Eco rechazaría radical e idealistamente todo dualismo referencial). El mayor error de Eco en este sentido es su rechazo del concepto de similaridad: mientras tanto él habría aislado algunas definiciones peirceanas del contexto más general de la teoría de la iconicidad de los *Collected Papers*, y además habría ignorado apresurada-

mente la problemática filosófica-gnoseológica relacionada con la similaridad misma. Las acusaciones a Peirce de circularidad y de tautologicidad desaparecerían en un examen más atento de su pensamiento. La circularidad (mejor, la helicoidalidad) es un componente teórico del sistema de definiciones elaborado por el filósofo americano. En cuanto a la tautología (definir una cosa en base a su similaridad con otra equivale a no definirla, ya que todas las cosas tienen algo en común), Maldonado afirma que poner en duda el principio de la similaridad significa poner en duda las construcciones teóricas mismas que fundan la praxis científica: «modelar y simular significan construir similaridad; categorizar y clasificar significan ordenar similaridad». Se tratará más bien de indagar qué tipo de similaridad es puesta en juego por el icono y por el índice. A partir de Leibniz sabemos, en efecto, que la similaridad puede tener confirmación cuantitativa o cualitativa. La primera presupone la co-presencia; la segunda, la no co-presencia de los dos elementos similares. Y estamos, precisamente, en Peirce y en sus definiciones de *icono* y de *índice*, vehículos respectivamente cualitativo y cuantitativo de similaridad. En el caso del índice la verificación se produce por transformación métrica o proyectiva, mientras en el caso del icono la transformación será de tipo topológico. De todos modos, Maldonado admite que hoy no es posible la confirmación de *todos* los signos icónicos, y eso se debe a la falta de una historia crítica de las técnicas de iconicidad indexical, en el interior de una mucho más amplia falta de una historia crítica de la técnica, que Marx lamenta en *El Capital*. Para Maldonado, el futuro de la semiótica es, entonces, un futuro de investigación empírica y experimental.

El ataque de Maldonado ha constituido, de pronto, un verdadero «caso», también porque en Italia el sentido profundamente racionalista de la disputa científica es, indudablemente, de otro tiempo.

En la rápida respuesta al estudioso argentino, Eco admite el fundamento de algunas objeciones de Maldonado, primera de todas la observación de que también se anidan fenómenos de iconicidad en el lenguaje verbal. Pero para

Eco también es verdad lo contrario: elementos de convencionalidad se encuentran también en el reino de lo icónico. Esta consideración lo habría llevado a criticar la noción misma de relación con el referente, elaborando una semiótica antirreferencial «que hiciera depender la verificación del significado de sistemaste organización de la cultura... y no del recurrir al presunto objeto al que se refería un signo». Eco también concede que su proyecto (de *La estructura ausente* a *Le forme del contenido*, al debate sobre *Versus* de 1972) correría el riesgo de hacer llegar a la conclusión de que la semiótica no tiene nada que hacer con los referentes, y que los iconos resultarían de procesos convencionales, pero afirma haber revisado sustancialmente esa posición absolutamente convencionalista: habría, en síntesis, signos motivados por estados de cosas, pero que se interpondrían en ese estado de cosas a través de procesos de transcripción gobernada por reglas convencionales. Queda evidente la diferencia con la posición de Maldonado, y Eco rebate la mayor parte de las críticas. A propósito de la identidad entre icono y proposición como modelo de realidad operativamente válido sobre la base del principio de similaridad, Eco contesta la interpretación de Wittgenstein: lo que es válido en el filósofo neopositivista por cierto no es, para Eco, la teoría lineal del significado, sino precisamente su crisis, puesta en claro por las diferencias entre el *Tractatus* y el *Investigations*. Por otra parte, aunque se acepte como válida la «teoría de la modelación», no se explicaría cómo funcionarían los modelos (según Eco sobre la base de teorías convencionales de similitud). Es decir, lo icónico no «muestra nunca por fuerza natural», sino sólo después de que se han establecido reglas de pertinencia. Y estas reglas están admitidas por el mismo Wittgenstein, y hechas depender de la praxis operativa. Eso implica una disertación sobre las modalidades culturales mediante las cuales se constituyen los modelos, y estas modalidades constituyen «el contenido sistematizado como cultura». Según Eco, entonces, ha habido un equívoco con Maldonado a propósito del concepto de «semántica»: estudio de la relación entre signos u objetos para Maldonado, estudio de la ta-

xonornía del contenido para Eco. Pero esta segunda semántica es absolutamente necesaria para entender cómo los signos pueden ser usados para mentir. Pero no sólo eso, ya que como se trata de una disciplina que tiene por objeto el contenido, también tiene por objeto la organización del mundo que elabora la sociedad, es decir, la ideología y la organización social.

Eco sigue admitiendo la validez de la crítica de Maldonado a sus anteriores formas de presentar y de discutir las definiciones peirceanas de índice y de icono, pero sostiene haber mejorado y profundizado la cuestión desde *Signo* en adelante (textos no examinados por su adversario), y *niega haber negado el valor cognoscitivo de la similitud*: la savia de la cuestión sería solamente que la categoría de similaridad no aclara el funcionamiento de los signos icónicos como modelos de realidad. Y esto admitiendo, incluso, que una expresión visual naciera de la proyección de características del objeto: por cierto, las características deben haber sido hechas pertinentes precedentemente, y la proyección efectuada mediante reglas. Maldonado confundiría, entonces, la iconicidad de la percepción con la iconicidad de la representación semiótica, malentendido que sería confirmado por el ejemplo del telescopio de Galileo. Maldonado, acusando a Eco de no querer mirar en el telescopio, tal como los adversarios del científico pisano, confundiría con un signo la imagen en el telescopio. Pero el telescopio es solamente una prótesis, la iconicidad reaparece solamente cuando Galileo quiere comunicar la imagen con un dibujo, cosa que hace según las reglas culturales de su época.

La última cuestión se refiere a la validez de la confirmación de un índice mediante la categoría leibniziana de compresencia proyectiva. Según Eco, también en este caso es necesaria la regla cultural. En efecto, la compresencia está sólo inferida, porque en el momento de la producción el signo es invisible. La proyección a posteriori!, entonces, está siempre *detrás*, y necesita la aplicación de reglas de transformación. Sin embargo. Eco acepta la propuesta de Maldonado de estudiar las técnicas de producción icónica, ya que ellas sirven para determinar qué cosa

es producto de una selección, como el objeto determina la expresión, cómo se pasa de una expresión a un contenido, cómo una expresión más icónica puede poner en discusión un dato convencionalizado.

La respuesta de Eco, más allá del refinamiento dialéctico, está basada en algunos firmes puntos de defensa: 1) la continua alusión a una revisión crítica realizada a partir de *Signo* para llegar a *Tratado*; 2) una diferente interpretación de Wittgenstein respecto a «-Abbildungstheorie»; 3) la preocupación constante de tener diferenciados el plano de la referencia y el del funcionamiento del sistema semántico; 4) el declarado (¿pero aparente?) acuerdo sobre la necesidad de una historia crítica de las técnicas de iconicidad. Entonces se hace interesante rever el tan mencionado desarrollo del pensamiento de Eco sobre la iconicidad, y esto es por dos razones: por un lado, ver las diferencias y los desarrollos, y extraer de ellos indicaciones metodológicas, y por el otro, también observar las constantes para tener un cuadro del fondo filosófico que anima el pensamiento de Eco.

El primer capítulo de la sección B de *La estructura ausente* comienza la discusión sobre los códigos visuales partiendo de una preocupación ya superada por muchas vertientes, como es la de fundar un análisis de la comunicación visual sobre categorías diferentes de las de la lingüística, evitando así las aplicaciones forzadas de sus esquemas o, por el contrario, la apresurada deducción de que los hechos visuales no tienen carácter semiótico, o, también, la trivialidad de creer este último corolario pero continuar hablando en términos metafóricamente lingüísticos.

Pero Eco procede a una transposición mecánica y no suficientemente motivada de un nuevo esquema (el de Peirce que deriva de la famosa tripartición de tipos de signo) en el cuadro de las comunicaciones visuales. Se pasa, pues, al análisis de los signos con relación al objeto (símbolo, índice, icono), en un intento de redefinirlos desde un punto de vista convencional. Dando por descontada la arbitrariedad del símbolo, Eco interpreta la noción peirciana de índice como algo «que dirige la atención so-

bre el objeto indicado por medio de un impulso ciego» (los ejemplos son "la mancha de mojado en el suelo como índice de lluvia, la flecha indicadora, las huellas). Pero Eco sostiene que un índice funciona en base a convenciones o en base a un sistema de experiencias adquiridas. En cuanto a los iconos, ellos serían «aquellos signos que tienen una cierta semejanza natural con el objeto al cual se refieren» (los ejemplos son los retratos o los diagramas), o que, según Morris, «poseen alguna propiedad del objeto representado». Esta definición es criticada por Eco como tautológica, hecho del cual Morris mismo se había apercebido afirmando que hay escalas de iconicidad, y que el verdadero signo icónico de un objeto es el objeto mismo. Para Eco también la iconicidad sólo puede ser explicada si se recurre a los códigos. Se trata de seleccionar las características pertinentes sobre la base de reglas, y de reproducirlas siempre mediante otras reglas. La selección de los datos perceptivos se produce mediante códigos de reconocimiento, y su comunicación depende de un código icónico que establece su equivalencia con ciertos signos gráficos. La última parte del capítulo está pues dedicada nuevamente al problema de las analogías y de las diferencias de los códigos visuales respecto al código de la lengua, mientras que el capítulo siguiente examina el problema más específico de la doble articulación.

En *Lezione e contraddizioni della semiótica sovietica*, de 1969, que funciona como introducción al volumen antológico / *sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Eco no habla del problema de los signos icónicos, pero se detiene largamente y en forma muy explícita sobre la teoría del significado con relación a sus implicaciones gnoseológicas. Y nos parece que todo el ensayo está en polémica contra toda* hipótesis materialista, en particular contra la teoría del reflejo o «rispecchiamento» (por lo menos en la forma en que la sostenía Lenin en *Materialismo y empiriocriticismo*), teoría que es definida como «vulgar», «mecanicista», «escolástica», «trivial y medieval» (curiosamente con el mismo lenguaje y muchos de los términos usados por Engels y por Marx, además del mismo Lenin). Eco sostiene, por ejemplo (a propósito del semiólogo so-

viético Revzin), que «antes que fundar valientemente una teoría de los fenómenos comunicativos como momento fundamental de la relación social, independientemente de la relación inmediata entre sistemas semióticos y realidad "material", prefiere insistir sobre el valor sintomático del universo semiótico respecto al residuo extrasemiótico». Por otra parte, es curioso que el ataque a la teoría del reflejo sea llevada en contraposición con la teoría marxista de la contradicción, olvidando que su versión valorada por Eco (la de Mao, *Sobre la contradicción*) es más dialéctica que la de Lenin pero no se opone tan fuertemente, y antes bien, se basa ampliamente sobre el ensayo leniniano así como sobre el *Anti-Dühring* de Engels. De hecho, Eco está convencido de que la teoría del reflejo es una especie de nueva metafísica que lleva a la «inmovilización de la realidad de categorías inmodificables», o «impide reconocer como fuerzas sociales mensajes efectivos que no saben reflejar físicamente una no mejor definida realidad "material"». Pero se trata de una definición un poco forzada de la gnoseología materialista. La teoría del reflejo implicaría una reducción de las relaciones término a término entre objetos y signos, y resultaría inmóvil. En esto la concepción de Eco no es muy precisa, y además es similar, en cierta forma, al juicio sobre la presunta circularidad lógica de Peirce. En efecto, se debe recordar que así como la idea peirceana de la definición implicaba un movimiento de retorno en espiral, también la teoría del reflejo contempla un movimiento análogo.

En el capítulo «I percorsi del senso» de *Le forme del contenuto* (aparecido anteriormente en *Versus* con el título «A Semiotic Approach to Semantics»), aparece en forma más rígida la teoría del significado de Eco. Ya hemos aclarado los aspectos salientes, por lo tanto no volveremos sobre ello desde el momento en que la concepción no resulta cambiada sustancialmente. El «equívoco del referente» es denunciado en forma muy neta, y la denuncia conducida a través de una crítica radical al famoso triángulo de Ogden y Richards y a la teoría del «Sinn-Bedeutung» de Frege. «Unir la verificación de un significante al objeto al cual se refiere crea dos problemas inútiles:

a) hace depender el valor semiótico del significante de su valor de verdad; b) obliga a individualizar el objeto al cual se refiere el significante, y este problema conduce a una aporía insoluble». Para demostrar la primera afirmación, Eco recuerda el problema de los términos correspondientes a objetos que no existen (o digo que el objeto puede ser un proceso, o digo que no tiene referente sino sólo referencia, o digo que es un objeto físico: en el primer caso remito a b), en el segundo prescindo muy bien del referente, en el tercero no entiendo cómo funciona un signo). En cuanto a la segunda hipótesis, Eco recuerda que el objeto no puede ser un solo objeto concreto sino una clase de objetos, que ya no es una entidad real sino abstracta y, por lo tanto, convencionalizada culturalmente.

Finalmente, Eco examina otros tipos de recurso al referente: las circunstancias que acompañan la comunicación, la semiotización del referente, objetos que se presentan como signos. El primer caso no es incumbencia de la semiótica, ya que implicaría la necesidad de hacer un catálogo de todos los objetos cognoscibles o de todo el saber universal. El segundo (los *intrinsically coded acts* de Ekman y Friesen) es de naturaleza típicamente convencional (uso metonímico del referente). El tercer caso se puede referir igualmente a un proceso convencional: he hecho pertinentes ciertas unidades culturales en un sistema semántico sobre la base de experiencias pasadas.

«Introduction to a Semiotics of Iconic Signs» es el ensayo que en el primer número de *Versus* abre el debate sobre el iconismo que caracteriza los primeros fascículos de la revista. Eco introduce su teoría de la mentira como justificación teórica de la necesidad de una semiótica antirreferencial. O sea, siempre es posible *mentir un signo* (lo que ya había dicho Weinrich). Una vez más estamos frente al intento de fundar el sistema semántico circunscribiéndolo enteramente al complejo de relaciones semióticas que constituyen el objeto. Efectivamente, para Eco no se da representación sino después de que una cultura ha hecho pertinentes ciertas características de los objetos, en un sistema tal de presencia-ausencia que los objetos se hagan

reconoscibles uno de otro. Además la cultura debe establecer siempre, dentro de cierto número de posibilidades gráficas expresivas, cuáles pueden ser utilizadas. Por fin, y siempre en base a reglas culturales, tendrá que producirse el acoplamiento término a término entre unidades gráficas y unidades culturales. Eco no acepta el principio de que ciertos signos gráficos sean elegidos en lugar de otros para representar algo en función de su vínculo de similitud con ese algo. El mismo concepto de analogía, por otra parte, pierde sus connotaciones clásicas si es referido al ejemplo del funcionamiento del *computer* analógico.

En *Signo*, de 1973, aparece el análisis de los fenómenos que nos interesan en esto, en forma más completa pero quizá también más compleja. En ese volumen se intenta una minuciosa clasificación de los tipos de signo, y al mismo tiempo se comienza a elaborar el ambicioso proyecto de una teoría unificada del signo sobre una base decididamente filosófica. La crítica al iconismo es llevada en una forma muy apretada y con un aparato conceptualmente más robusto. La tripartición peirceana entre índice, icono y símbolo, es criticada bastante más minuciosamente. Con referencia a los índices, Eco los subdivide en categorías diferentes: índices en sentido propio, índices vectores (subíndices o hiposernas), síntomas, *shifters*, y subraya que su convencionalidad depende del hecho de que su indexicalidad proviene de ser asumidos como signos *en ausencia* del objeto significado.

Por otra parte, la noción misma de índice es relativa, ya que el mismo Peirce admitía que un mismo signo puede ser asumido como índice, icono o símbolo, según las circunstancias en las cuales aparece y el uso al que está destinado.

La crítica a la noción de similitud entre icono y objeto sigue siendo la clásica, con una observación más precisa de los signos ostensivos y de aquellos intrínsecos, y con el concepto reafirmado de la semiotización del referente. Por primera vez se pone el acento, sobre todo, en la escasa utilidad de la distinción entre signos motivados y signos convencionales: un icono no se asemeja a su pro-

pió objeto porque lo reproduce, sino porque está basado en *modalidades de producción* de percepciones hechas pertinentes como similares a las experimentadas en presencia del objeto.

Junto a esta primera formulación coherente de una tipología de la producción semiótica (que después será desarrollada en el *Tratado*), Eco también encara, con una cierta sistematicidad, el iconismo como problema filosófico, dentro del ámbito de la más clásica, general y tradicional cuestión del referente. En el párrafo «La segunda aparición del referente: la forma del enunciado y la forma del hecho», entre otras cosas se anticipan algunos planteos sobre el valor proposicional y representativo del icono en Wittgenstein, que luego serán el centro del ensayo de Maldonado y de la posterior respuesta de Eco. Pero éste se limita a dar por descontado que la identidad entre la forma del enunciado y la forma del hecho es la propuesta wittgensteiniana, aunque remita su crítica a la del iconismo porque los dos conceptos están profundamente relacionados entre sí. Y una vez más, Eco es intransigente sobre la teoría del reflejo: «sólo una mentalidad primitiva o fuertemente encendida por el misticismo identifica los signos con las cosas». Sin duda, el análisis de las afirmaciones de Peirce es mucho más amplio y particularizado que en los textos anteriores. Eco reconoce que en Peirce el principio de la similaridad es mucho más complejo de lo que generalmente se piensa. El principio de la similaridad está referido a su concepto de la posesión en común de propiedades configuracionales entre signo y objeto, así como entre enunciado y hecho. Pero, según Eco, las homologías configuracionales están todas establecidas por convención, y el discurso sobre el iconismo se reduce a un discurso sobre las modalidades convencionales por las que se constituye el iconismo. La aparente dependencia causal del objeto que tiene el signo sería efecto, entonces, de la convención productiva del signo. Los enunciados mismos, entonces, no reproducen la forma de los hechos, «es que nosotros nos habituamos a pensar los hechos de la manera en la cual los han configurado los enunciados». A pesar de esta afirmación, Eco parece querer mantener alguna

cautela: «la sospecha de reconocimiento icónico se anida en la profundidad misma de la percepción sensible, y aun admitiendo que dos círculos de Euler constituyen dos artificios convencionales, el problema retorna en el momento en el cual se pregunta cómo es que reconocemos dos círculos como dos círculos». De esto, Eco saca la conclusión de que quizá motivación y convención no están en oposición recíproca, sino que pueden ser complementarias, lo que, según él, no invalida una teoría que excluye del propio ámbito la categoría de similaridad y de complementariedad entre motivaciones y percepciones, aunque la defienda como legítima en el ámbito de ciencias como la psicología y la neurofisiología de la percepción.

Hablaremos menos del *Tratado de semiótica general*. La razón está, esencialmente, en el hecho de que la teoría del significado y la discusión sobre el iconismo vuelven a tomar, en forma más o menos profundizada y sistematizada, todos los temas anteriores. La parte sobre signos visuales de *La estructura ausente*, por ejemplo, está totalmente reabsorbida en la parte sobre los modos de la producción icónica, y las bases informacionales sobre las que se fundaba ese primer texto están mejor integradas en un sistema más problemático. Las partes que hemos definido como más «idealistas» de *Le forme del contenuto* parecen tomadas puntualmente, pero es necesario admitir que si-aquel texto establecía una semiótica antirreferencial, ahora, reutilizado como teoría de los códigos, hace de contrapunto a la teoría de la producción semiótica en la cual el problema del referente vuelve a ser, en cierta medida, admitido por la semiótica. Claro que queda inalterada la teoría del significado, tan criticada por Maldonado, pero se admite, para decirlo con Bloch, «el principio realidad». Siempre inalterada queda la crítica al iconismo, pero aquí parece que fuera total la adhesión al pedido de Maldonado de rendir cuentas de las técnicas de iconicidad, aunque sea con todas las oportunas «distinciones».

En cuanto a Peirce, Eco reafirma el concepto, de base peirceana, de la semiosis ilimitada y con él las propias hipótesis antirreferencialistas. En efecto, los signos visuales funcionan por organización de los datos de la percep-

ción sobre la base de su capacidad de ser pertinentes (ya regulada para eso), y de su transcripción a través de sistemas codificados. Que las manifestaciones icónicas sean «leídas» sobre la base de conocimientos adquiridos, insertados en una cultura, ya está demostrado tanto en el campo del arte como en el de la fotografía.

El debate sobre el iconismo, sobre todo en los aspectos más propiamente filosóficos, y la discusión sobre Peirce, han sido recientemente tratados en forma analítica por Rossella FABBRICHESI LEU en un ágil librito (*La polémica suWiconismo* [1983]). En él se traslucen una serie de preocupaciones que trascienden la importancia semiótica del tema. Antes bien, la esencia de la propuesta de Fabbri-chesi es precisamente la de superar la simple visión semiótica para ocuparse, más bien, de los fundamentos fenomenológicos de la percepción, y a partir de allí construir una verdadera filosofía de la imagen y de la percepción misma. Según Fabbri-chesi, las hipótesis de Peírce no son valoradas dentro de la clásica tríada de signos (icono, índice, símbolo) en relación al objeto dinámico. La iconicidad de Peirce implica todo el conocimiento: el icono existe como «primeidad» incluso en la percepción. Se puede inferir, entonces, que el interés de Peirce no era simplemente el de llegar a buenas y nuevas descripciones de las imágenes sobre una base comunicativo-semiótica, sino la de proveer de un *ground* de elementos para definir (todo aquello que desde diferentes puntos de vista cada tanto llamamos «imagen»). La propuesta es interesante y no es desatendida. Tanto más cuanto que Fabbri-chesi señala cómo la noción de iconismo de hecho ha producido una profundización de los conocimientos en los campos disciplinarios más diferentes (lenguaje, técnicas de producción experimental, psicología, etcétera) y, por lo tanto, según diferentes *focus*. Pero también es verdad que el aspecto apretadamente semiótico del concepto se revela como fundamental también para esos diferentes campos disciplinarios: cada vez que se llega a teorizar sobre la imagen en relación con los objetos del mundo, en efecto, se producen de rigor *discursos* sobre la imagen, cuyo origen revela de hecho la semioticidad necesaria del fenó-

meno. Permaneciendo dentro del aspecto *setfuotiQfy AS* problema, valdrá la pena preguntarse de qué *imagen'* se está hablando según las circunstancias; de qué *iconicidad* se están produciendo los simulacros teóricos. *w<V v*

La impresión neta, sin embargo, es de que *aifntro* del largo debate que se refería al tema, no siempre *sé^eo^en* dio la misma cosa, por el hecho de que en momentos "diferentes los términos de la discusión se referían a presupuestos que cambiaban con el tiempo.

Con respecto a esto es importante subrayar que la diversidad de planteamientos sobre el problema de los signos icónicos que se encuentran en Umberto Eco, probablemente no dependan de sus oscilaciones teóricas sino de la diversidad misma de las cuestiones de fondo planteadas para el debate teórico en curso en los diferentes momentos en los cuales aparecieron sus trabajos. Se da, entonces, que ciertas debilidades y contradicciones de *La estructura ausente*, por ejemplo, deben ser reconducidas a la naturaleza de las discusiones en los años anteriores a 1967, discusiones fijadas alrededor de las *disputas* entre sostenedores y detractores de la existencia de un «lenguaje cinematográfico específico». En forma concreta, el problema de los signos icónicos comenzó a plantearse solamente respecto a la validez de una semiótica del cine y respecto a la posibilidad de aplicación de las categorías de la lingüística general al estudio del filme. En la *impasse* aparentemente insuperable entre una concepción estrechamente lingüística (tener establecido el principio de la doble articulación), y una concepción negativa respecto a la existencia de una semiótica ílmica, se medía lo compacto de la semiótica *tout court*: en el debate que entre 1964 y 1968 comprometió a Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Emilio Garroni y Gianfranco Bettetini, Eco encontraba, en la pequeñez del problema de la doble articulación y de la motivación, los términos que habían agotado el debate. Y por eso precisamente, Eco buscó superar las dos *impasses* con una creación espléndida: no discutir más los dos conceptos, sino superarlos declarando la relatividad del primero y la pertinencia del segundo en una visión más amplia de la semiótica. Las que hoy pueden parecer

contradicciones, eran la mejor forma de hacer avanzar las bases teóricas de la semiótica del nivel en el que se habían llegado a encontrar. En este cuadro resulta evidente que Eco debiera atacar cualquier alusión a la motivación, comprendida la todavía mal entendida categoría de similaridad propuesta por Peirce.

En este sentido, no se debe olvidar la importancia de la vuelta al debate sobre el iconismo alrededor de 1971-1972, en ocasión del lanzamiento de la revista *Versus*, dirigida por Eco. Después de un aporte de Eco mismo en el segundo número, en el tercero apareció la publicación de observaciones de Ugo Volli, Alberto Farassino, Francesco Casetti y Gianfranco Bettetini, y en el número siguiente, de ensayos de Elíseo Veron y de Martin Krampen. El renacer del debate coincide cabalmente con una mayor atención a la complejidad del pensamiento de Peirce y al aporte de instrumentos lógicos de investigación para la profundización del análisis de los fenómenos icónicos. Casi todas las intervenciones dirigen la atención hacia un hecho que hasta ahora era dejado a un lado por los estudiosos de la semiótica, o sea, el de la producción semiótica. Tal ampliación de horizontes no es casual, y probablemente coincide con la conciencia de haber profundizado hasta ahora sólo una semiótica descriptiva, alejada, por lo tanto, de aquel estatuto de disciplina experimental que ambicionaba.

En este sentido, entre los mejores aportes se pueden recordar el de Ugo Volli y el de Elíseo Veron. Se debe observar, sin embargo, que a pesar de que la mayoría de los estudiosos reconozca lo fundado de la relación entre signo y referente, se tiende a dilatar la discusión hablando de realidad «extrasemiótica» y tendiendo a permanecer más o menos en el recinto de la famosa cuestión de la capacidad de ser pertinentes de ciertos elementos de parte de una cultura determinada en un momento determinado.

Lo que se puede observar es que el debate en *Versus* lleva a Eco a considerar con mayor flexibilidad el problema de la iconicidad, y a rever toda la cuestión del referente, hecho que llevará precisamente a la consideración de los modos de producción de los signos en *Tratado*,

sobre la base de posiciones que Eco mismo admite como mayormente materialistas. La conciencia de ya no poder sacar la cuestión del referente de los signos icónicos del dominio de la semiótica aparece evidente en un trabajo posterior de Ugo Volli aparecido en 1975, pero realmente elaborado mucho antes. En «Analisi semiótica della comunicazione iconica», después de una larga clarificación preliminar del problema y la exclusión de tipos de signos que no pertenecen al sector de la iconicidad, Volli sostiene que una explicación formal con los instrumentos de la lógica puede ser de gran utilidad para el fenómeno de la comunicación icónica (debe ser abandonado el improductivo término *signo icónico*).

El proceso comunicativo icónico sería un proceso en tres fases: objeto sin relevancia cultural/objeto semiotizado (o sea, reducido de una cultura a elementos pertinentes)/signo icónico. Toda la relación entre las tres fases se caracterizaría por la relación de inclusión de cada fase en la anterior. El signo icónico en particular reduciría y simplificaría los datos formales del objeto semiotizado mediante dos tipos de transformación geométrica: una transformación proyectiva y una topológica.

Volviendo al debate Eco-Maldonado, se debe decir que las dos posiciones no testimonian una polémica individual sino dos concepciones de la semiótica que se colocan sobre fondos filosóficos diferentes. La de Eco es una tradición convencionalista, la de Maldonado es un interés específico por el operacionismo. En términos demasiado expeditivos su oposición ha sido interpretada como oposición entre idealismo y materialismo. Por cierto, no sin algún fundamento. En un ámbito estrictamente filosófico, por ejemplo, el convencionalismo puro también ha sido interpretado como descendencia idealista: en el lejano 1955, Enzo Paci afirmaba: «la negación de todo condicionamiento es característica de la posición idealista (...) eso podría significar, precisamente, el decir que los lenguajes-objetos están "construidos" por el acto del pensamiento pensante. En tal caso, el acto del pensamiento pensante es el acto en el cual se expresa el *principio de convencionalidad*» (PACÍ, 1955, 3). Paci hacía remontar esa

posición a Vico, Juego a Croce y por fin, claramente teorizada, a GentiJe.

La conclusión provisoria de la disputa entre Eco y Maldonado parece ser una mediación: Eco sostiene haber atenuado su propia posición a partir del *Tratado de semiótica general*, con la introducción de una nueva óptica de investigación, que es aquella sobre los modos de producción semiótica; Maldonado, por su parte, terminaba sus *Appunti sull'iconicità* augurándose una seria profundización sobre las técnicas de producción de iconicidad indexical.

Es bueno señalar que se trata de una mediación aparente: Eco siempre relaciona las formas de la producción semiótica con las formas de la expresividad; para Maldonado las técnicas de producción de iconicidad indexical son siempre técnicas operativas.

Más allá de la conclusión-mediación del debate sobre el iconismo, es necesario decir que en los últimos tiempos no ha habido contribuciones algo novedosas sobre el tema.

Por cierto que con esto no deseamos sostener que una definición del iconismo sea la única base posible para una semiótica de las artes o para una estética semiótica. Este es un error que costó a Morris la caída de las hipótesis fundadoras de la estética semiótica: en el análisis del arte «abstracto», Morris tenía que admitir que «el arte abstracto (un nombre más exacto sería quizás arte automórfico o metamórfico) podría parecer una excepción a una teoría semiótica del arte» (MORRIS, 1939b, 37). Pero también es verdad que la del iconismo es una de las nociones que se deben aclarar más urgentemente. Puestos frente a tal ámbito de problemas, muchos aportes «semióticos» sobre el arte terminan por demostrarse ambiguos, y a veces no semióticos del todo.

Los estudios más recientes, sobre todo referentes a la teoría de la percepción, parecen proponer una cautela mayor con respecto a las polémicas del pasado reciente, pero todavía no parece haber sido pronunciada ninguna palabra definitivamente convincente a favor del convencionalismo o del realismo. Edward S. REED (1978), por ejemplo, sugiere (sobre la base de GIBSON, 1966) la exis-

tencia de dos tipos de denotaciones, una «natural» y una «convencional» que sólo es legítima a partir de transformaciones de la anterior. Como prueba de la existencia de una denotación «natural», Reed se extiende sobre el ejemplo de las cartas geográficas, en particular las marineras. El gran invento de Mercator (alrededor de 1560) de la proyección geodésica, no sería cuestión de nuevos usos simbólicos de la carta (como sostenía GOODMAN, 1968) ni, por otra parte, de un mayor «realismo» o adhesión a lo verdadero. Más simplemente, la invención de Mercator constituye una forma de la representación que es «natural» a partir de una invariable perceptiva específica que es la dirección de la nave en el viaje por mar. Los mapas anteriores, como los portulanos, elegían una invariable diferente que desde otro punto de vista permitía representaciones igualmente «naturales», igualmente «similares» a lo real. El equívoco sobre el concepto de semejanza derivaría de un uso metafórico y poco preciso de un término que en su primera acepción proviene de la geometría euclidiana, pero que ha llegado a ser el equivalente de «semejanza de forma». Gibson ha demostrado, en cambio, que la percepción no está basada en la forma sino en el reconocimiento de invariantes carentes de forma (véase REED, 1978). A conclusiones similares llega también un matemático, León G. Shiman, que también ha logrado formalizar una ley de estabilidad perceptiva tan válida para las imágenes estáticas como para las que están en movimiento, y que también es capaz de explicar en términos de «naturalidad» las ilusiones ópticas (véase SHIMAN, 1978).

Por otra parte, se observa una mayor cautela definitiva también entre los convencionalistas más encendidos. Goodman, por ejemplo, que ha propuesto basar la teoría de la representación sobre la denotación (pero en forma independiente de una teoría de la clasificación), está obligado a admitir la debilidad de su construcción {*canons of classification are less clear than the practice*). Y un filósofo de la ciencia como Polanyi ya admitía la existencia de denotaciones naturales y hasta de una referencialidad realista basada sobre *tacit intellectual powers* (POLANYI,

1958). El mismo Ernst Gombrich (véase GOMBRICH, 1974) parece retractarse parcialmente de algunas de sus clásicas afirmaciones sobre la convencionalidad de la representación visual, cuando cita diferentes aspectos de percepción como fundamentales en algunas representaciones (precisamente la carta geográfica y topográfica). (Sobre el tema, véase también FABBRI, 1979.)

Finalmente, una posición rigurosamente convencionalista es la de Greimas (véase GREIMAS-COURTÉS, 1979). Según el semiólogo francés, el problema de la iconicidad es un problema falso. Se hace discusión sólo si se continúa estableciendo una relación entre lenguaje y mundo real. Pero pensar que cada semiótica visual no es otra cosa que una inmensa analogía del mundo real, quiere decir perderse en el laberinto de las hipótesis sobre la existencia y la naturaleza de la realidad, y al mismo tiempo significa, de hecho, negar toda especificidad precisamente a las semióticas visuales, que serían dependientes de esa presunta «realidad». Greimas propone, entonces, dos soluciones teóricas. Primera: no considerar el mundo natural como una entidad pertinente a la semiótica si no es en el sentido en que el mundo natural es en sí mismo un objeto semiotizado, es decir, culturalmente transformado por el hombre y hecho sistema de signos. Desde este punto de vista, la cuestión de la iconicidad vuelve a entrar en el cuadro de la superación del problema del referente, o sea, de la existencia de objetos del mundo que corresponden a los signos. La segunda operación consiste en eliminar la misma cuestión del campo exclusivo de las semióticas visuales. Por otra parte, análisis recientes han probado que existen fenómenos de iconicidad también en las lenguas naturales o en la música. Más bien se deberá recurrir a la noción de *ilusión referencial* como resultado de procedimientos puestos en juego en cualquier semiótica con medios expresivos propios para producir un efecto de sentido «realidad».

3.3 Lo específico, el modelo lingüístico, la unidad

Hasta ahora, hemos visto la problemática, las dificultades, el debate, las relaciones interdisciplinarias, la prehistoria y la historia de la semiótica del arte, y, por lo tanto, debiera haber llegado el momento de ocuparse de la situación actual. Pero nos encontramos frente a una nueva dificultad: el panorama de la disciplina se presenta, por cierto, enormemente denso y disgregado.

Las investigaciones sobre el campo permanecen muy limitadas y llevadas en direcciones completamente diferentes entre sí, siempre relacionadas con la tradición analítica propia de una escuela, de un país, de un ámbito filosófico, o decididamente adaptadas a una nueva terminología crítica (precisamente la semiótica), que permite mantenerse a la moda, pero que cubre sustancialmente 'n antigua crítica impresionista e intuicionista. Bastará dar una ojeada a los catálogos de las galerías de arte, de las muestras colectivas, de las presentaciones de los pintores, de las recensiones en las páginas de los diarios. El semiólogo está por todas partes, el semiólogo es cualquiera, basta que use las palabras *passe-partout* «signo», «significante», «semántica», «referencia» y pocas más. A todo esto se agrega una tendencia general de parte de los artistas contemporáneos a teorizar en sentido semiótico su propia obra, saltando la interpretación del crítico e introduciendo en la obra también las instrucciones para su uso. También esta operación pertenece a la historia. Permaneciendo en el ámbito del siglo xx podemos citar a Paul Klee, Piet Mondrian, Vassily Kandinsky y muchos otros. Pero hoy se trata de una tendencia ya generalizada en corrientes artísticas enteras: se puede pensar en el *conceptual art*, en la poesía visual, en el *narrative art*, todos implicados, en alguna forma, en el análisis del lenguaje (véase MENNA, 1975; PIGNOTTI-STEFANELLI 1980).

Queda una última consideración para los límites disciplinarios respecto al tema que estamos afrontando. Muchos de los problemas centrales de las semióticas de las artes encuentran una verificación puntual en las aplicaciones semióticas de otros sectores. Y esto a partir de dos

diferentes órdenes de cosas. Desde el punto de vista teórico, los análisis en el campo del espectáculo, de la fotografía, de la publicidad, de los objetos y de la arquitectura, deben confrontarse todos con el tema del iconismo, de la multiplicidad de los códigos, de los «estilos», de los géneros, del texto. Pero también desde un punto de vista más específico es bueno subrayar que el panorama de las artes es hoy tan complejo que se hace difícil «cerrar» sectorialmente aquello que es semiótico en las artes de aquello que no lo es, así como es absurdo «cerrar» los aportes provenientes de otros campos. Sabemos, por ejemplo, que son muchas las intersecciones entre estructura del lenguaje poético y estructura del lenguaje publicitario (al punto que la estilística y la retórica, re-visitadas, hoy son vueltas a tomar como metodología de análisis), sabemos que la semiótica aplicada al espectáculo puede hacer excelentes contribuciones de aquellos tipos de expresiones artísticas que trabajan por teatralización (conductismo, *body art*, *happening*, poesía fonética, algunas cosas del futurismo y del dadaísmo), mientras la semiótica aplicada a la fotografía evidentemente puede darnos sugerencias para lo que se refiere a las expresiones artísticas que usan este medio (véase aún MENNA, 1975; PIGNOTTI-STEFANELLI, 1980).

Volviendo a la cuestión de la gran fragmentación del panorama semiótico-artístico actual, podemos decir que sin duda esa fragmentación se puede atribuir a la ausencia de modelos teóricos consolidados y, al mismo tiempo, por lo contrario, a la consolidación de escuelas de tradición diferente en el campo de la semiótica general.

En resumen, la razón está en la disciplina misma. Mientras que en otros sectores de la semiótica la investigación progresa naturalmente, por conjeturas, pruebas y confutaciones, dos grandes fracasos teóricos han llevado prácticamente a cero los presupuestos científicos de la investigación en este campo. El primero consiste en la total quiebra del programa (que podemos atribuir a las posiciones neolessinguanas de Galvano Deia. Volpe en los años sesenta) de investigación de los componentes mínimos de los lenguajes artísticos «específicos». Quiebra que

primero tocó al debate sobre «lenguaje cinematográfico» y «lenguaje arquitectónico», y que por lo tanto inmediatamente frustró las investigaciones que en ese sentido se habían promovido en el ámbito del arte. El segundo es, en cambio, un problema más reciente, y consiste en la duda de que las artes figurativas puedan ser analizadas como *sistema*.

La situación de los estudios sobre semiótica del arte es, entonces, la de encontrarse huérfana de bases metodológicas seguras sobre las que basar un fuerte conjunto de aplicaciones empíricas que sólo puede hacer avanzar la teoría misma. Por otra parte, basta pensar que no sólo son pocas las aplicaciones, sino que cuando existen se refieren a objetos extremadamente conocidos (la *Gioconda* de Leonardo, la *Primavera* de Botticelli, la *Historia de la Cruz* de Piero della Francesca). Lo que significa una selección de objetos tranquilizadores: el análisis confirma inevitablemente lo que ya se sabe. O una selección instrumental: a principios conocidos se les aplican objetos igualmente conocidos que se compaginan sin problemas.

Frente a la falta de instrumentos seguros de análisis, la actitud más habitual es la de «partir de cero». O sea, construir un conjunto abstracto de teorías *ex novo*, y de allí proceder deductivamente encontrando respuesta a cada problema planteado por la historia de la pintura.

Se trata de una actitud que tiene, sin embargo, profundas motivaciones teóricas. En la ausencia de puntos de referencia, algunos problemas no resueltos o resueltos con explicaciones no completamente satisfactorias, ocupan un interés primario en las reflexiones de los estudiosos o incluso son considerados preliminares a cualquier análisis de aplicación.

Se da entonces una línea de crítica que podemos definir «sin padres», pero hay otra en busca desesperada de paternidad. Existen, por cierto, numerosos estudios aplicativos que renuncian programáticamente a la posición autónoma de nuevas bases teóricas, y parten en cambio de lo que podríamos llamar una «traducción» en clave semiótica de métodos provenientes de las más diferentes disciplinas. Se dirá que es una cosa típica de muchos sec-

tores del pensamiento científico y, en particular, de la semiótica en absoluto, en virtud de su tendencia a la re-elaboración interdisciplinaria. Sin embargo, el estado de las investigaciones existentes nos lleva a considerar estos estudios como pertenecientes a semióticas diferentes, no comunicantes entre sí, y sustancialmente parásitas. Hemos visto, por ejemplo, una semiótica iconológica íntegramente dirigida a la traducción de los principios panofskianos en una nueva jerga. Y hay una semiótica psicoanalítica (como en el Lyotard que trata la «pintura como dispositivo libidinal»). Hay una psicológica, una lógica, una lingüística, una narratológica, una histórica y una filológica.

Las motivaciones para la elección de esta segunda línea son prácticamente las mismas que en el caso anterior: el punto de arranque sigue siendo el de la solución de algunos problemas preliminares, con la diferencia de que en esta parte de la investigación se tiene la seguridad de que esa solución puede darse por intermedio de otras disciplinas.

En los dos casos que hemos descrito, sin embargo, la situación es igualmente improductiva. Por un lado, el furor teórico carente de aplicaciones concretas termina por esterilizar la búsqueda; por el otro, el parasitismo metodológico, introduciendo técnicas y parámetros de análisis muy diferentes entre sí, lo que contribuye a la babel actual de los aportes que terminan por ser recíprocamente inconmensurables.

A nuestro parecer, sin embargo, se debe subrayar que la insolubilidad de esos problemas es *aparente*. Son insolubles en la perspectiva en la cual han sido planteados y analizados. Cambiando el punto de vista es muy probable, en cambio, que se hagan poco pertinentes respecto al objetivo final o suficientemente resueltos en forma provisoria con respecto a ese mismo objetivo final. Un ejemplo rápido nos aclarará la cuestión.

Ya se ha hablado de la relativa productividad del debate sobre el iconismo en lo que se refiere a la elaboración de análisis concretos de los textos visuales.

Pero hay un segundo problema que ha afligido variadamente a los estudiosos de semiótica de la pintura (y

más aún a aquellos que en forma general se han ocupado de las comunicaciones visuales): el de la *unidad*. Menos grávido de consecuencias sobre el plano filosófico y epistemológico que el problema del iconismo, está también el interrogante respecto a la eventual doble articulación (o por lo menos articulación múltiple) del «lenguaje» pictórico, que ha contribuido a atenuar el desarrollo de los estudios en el sector.

Recordamos que por «articulación» se entiende cada actividad semiótica capaz de crear unidades distintas y combinables tanto a nivel de la expresión como del contenido. El lingüista André Martinet ha definido como «doble articulación» la propiedad específica del lenguaje verbal, respecto a otros sistemas de comunicación, de articular en un primer nivel los «signos-morfemas» provistos de significado, y en un segundo nivel los «fonemas», desprovistos de significado pero formadores de los «signos-morfemas». Lo de la doble articulación se convirtió pronto en un pilar de las investigaciones lingüísticas, hasta llegar a ser un axioma: nada puede ser definido como lenguaje si no posee una doble articulación como el verbal, y si, por lo tanto, no posee diferentes tipos de unidades mínimas que se combinan en posteriores unidades de nivel complejo para cada una de las dos articulaciones. Ya a fines de los años sesenta, sin embargo, el mito de que hablábamos recibía los primeros golpes. He aquí cómo Eco encuadra en *La estructura ausente* (Eco, 1968b) la superación del problema, recurriendo también al análisis anterior de Luis Prieto en *Messages et signaux* (PRIETO, 1966):

Siguiendo las sugerencias de Prieto, veamos de catalogar diferentes tipos de códigos con diferentes tipos de articulaciones, sacando la mayor parte de nuestros ejemplos de los códigos visuales:

A. CÓDIGOS SIN ARTICULACIÓN: prevén semas no descomponibles posteriormente.

Ejemplos:

1) *códigos con sema único* (por ejemplo, el bastón blanco del ciego: su presencia significa «soy ciego», mientras que su ausencia no tiene, necesariamente, un

significado alternativo, como puede suceder, en cambio, con los «códigos con significante cero»).

2) *códigos con significante cero* (la enseña almirante en una nave: su presencia significa «presencia del almirante a bordo», y su ausencia «ausencia del almirante a bordo»; las luces de dirección del automóvil donde su ausencia significa «voy derecho»...).

3) *el semáforo* (cada sema indica una operación a cumplir; las semas no son articulables entre sí para formar una señal más compleja, ni son descomponibles).

4) *líneas de autobús marcadas con números de una cifra o con letras del alfabeto*.

B. CÓDIGOS SÓLO CON LA 2.^a ARTICULACIÓN: los semas no son descomponibles en signos sino en figuras que no representan fracciones de significado.

Ejemplos:

1) *líneas de autobús con dos números*: por ejemplo, la línea «63» significa «recorrido de la localidad X a la localidad Y»; el sema es descomponible en las figuras «6» y «3», que no significan nada.

2) *señales navales «con brazos»*: están previstas diferentes figuras representadas por diferentes inclinaciones del brazo derecho y del brazo izquierdo: dos figuras se combinan para formar una letra del alfabeto; pero esta letra no es un signo, porque está desprovista de significado y adquiere significado sólo si es considerada elemento de articulación del lenguaje verbal y articulada según las leyes de la lengua; pero como puede estar cargada de un valor significativo en código, se convierte en un sema que denota una proposición compleja como «tenemos necesidad de un médico».

C. CÓDIGOS SÓLO CON LA 1.^a ARTICULACIÓN: los semas son analizables en signos pero no posteriormente en figuras.

Ejemplos:

1) *la numeración de las habitaciones de un hotel*: el sema «20» significa habitualmente «primera habitación del segundo piso»; el sema es descomponible en el signo «2» que significa «segundo piso» y en el signo «0» que significa «primera habitación»; el sema «21» significará «segunda habitación del segundo piso»; y continúa así.

2) *señales callejeras con sema descomponible en sig-*

nos comunes a otras señales: un círculo blanco bordeado de rojo que contiene en la parte blanca el esquema de una bicicleta, significa «prohibido a los ciclistas», y es descomponible en el signo «borde rojo» que significa «prohibido» y en el signo «bicicleta» que significa «ciclistas».

3) *numeraciones decimales*: como para la numeración de las habitaciones de hotel, el sema de más cifras es descomponible en signos de una cifra que indican, según su posición, las unidades, las decenas, las centenas, etcétera.

D. CÓDIGOS CON NOS ARTICULACIONES: semas analizables en signos y figuras.

Ejemplos:

i) *las lenguas*: los fonemas se articulan en monemas y éstos en sintagmas.

2) *números telefónicos de seis cifras*: al menos aquellos descomponibles en grupos de dos cifras, cada una de las cuales indica, según su posición, un sector de la ciudad, una calle, una zona; mientras que cada signo de dos cifras es descomponible en dos figuras carentes de significado.

Prieto enumera otros tipos de combinaciones, como los códigos de los semas descomponibles en figuras de los cuales algunos sólo aparecen en un significante. De todas estas otras especies de códigos, que es útil distinguir a los fines de una lógica de los significantes o semiótica como es la de Prieto, nos basta por ahora retener una característica importante que proponemos agrupar en la categoría E.

E. CÓDIGOS CON ARTICULACIONES MÓVILES: pueden ser signos y figuras, pero no siempre del mismo tipo; los signos pueden hacerse figuras o viceversa, las figuras semas, otros fenómenos asumen valor de figura, etcétera.

Ejemplos:

1) *la música tonal*: las notas de la gama son figuras que se articulan en signos dotados de significado (sintáctico y no semántico), como los intervalos y los acordes; éstos posteriormente se articulan en sintagmas musicales; pero si se da una sucesión melódica, reconocible cualquiera sea el instrumento (y por lo tanto el timbre) con el que es tocada, si para cada nota de la melodía yo cambio el timbre en forma evidente, ya no siento la melodía sino una sucesión de timbres; por lo

tanto, la nota deja de ser el trozo pertinente y se hace variante facultativa, mientras que el timbre se hace pertinente. En otras circunstancias el timbre, antes que figura, se puede hacer signo cargado de connotaciones culturales (del tipo: zampona = pastoralidad).

2) *las cartas de juego*: en las cartas de juego tenemos elementos de segunda articulación (los semas en el sentido de los «colores», como corazones o tréboles) que se combinan para formar signos dotados de significado respecto al código (el siete de corazones, el as de picas...); éstos se combinan en semas de tipo «full», «escalera real». Dentro de estos límites el juego de cartas sería un código de dos articulaciones, pero es necesario observar que en el sistema existen signos sin segunda articulación, signos iconológicos como «rey» o «reina», signos iconológicos no combinables en semas en unión con otros signos, como el *Joker* o, en ciertos juegos, la sota de picas: que las figuras se distinguen, a su vez, tanto por la forma como por el color, y de un juego a otro juego es posible elegir como parte pertinente o uno u otro; por lo tanto, en un juego donde los corazones tienen un valor preferencial sobre las picas, las figuras ya no están carentes de significado, pueden ser entendidas como *semas* o como *signos*. Y así se puede continuar: en el sistema de las cartas es posible introducir las convenciones de juego más variadas (hasta las de la adivinación), por lo que la jerarquía de las articulaciones puede cambiar.

3) *los grados militares*, donde la segunda articulación es móvil. Por ejemplo, en el ejército italiano, el sargento se distingue del sargento mayor porque el signo-grado se articula en dos figuras representadas por dos triángulos sin base; pero el sargento se distingue del cabo no por el número o la forma de los triángulos sino por el color. De vez en cuando se hace parte pertinente la forma o el color. Para los oficiales, el signo «estrellita» que indica «oficial subalterno» se articula en un sema «tres estrellitas» que denota «capitán». Pero si estas tres estrellitas están limitadas por un contorno de oro a lo largo del borde de la charretera, estas estrellitas cambian de sentido porque es el cordón el que denota «oficial superior», mientras que las estrellitas denotan «grado en la carrera de oficial superior», y tres estrellas enmarcadas por el cordón denotarán «coronel» (el mis-

mo fenómeno se produce para las charreteras de los generales, donde desaparece el cordón y aparece el fondo blanco). Los tramos pertinentes son a nivel del signo, pero son móviles según el contexto. Naturalmente, el sistema se puede considerar con un perfil diferente, y son varios los perfiles diferentes. He aquí algunas posibilidades:

- a) Existen más códigos de los grados, los de los graduados, los de los oficiales subalternos, los de los suboficiales, los de oficiales superiores, los de generales, etcétera; y cada uno de estos códigos confiere un significado diferente a los signos que usa. En este caso tendremos código de primera articulación y basta.
- b) Cordón y fondo blanco son semas con significante cero; la ausencia de cordón significa, entonces, oficial subalterno, mientras que las estrellitas indican «grado de carrera» y se combinan para formar semas más complejos como «oficial de tercer grado = capitán».
- c) Las estrellitas son trozos pertinentes (figuras), desprovistos de significado, del código «grados de los oficiales». Combinándose entre sí, aportan signos del tipo «oficiales de tercer grado del nivel denotado sobre el fondo» (o mejor, *tout court*, «tercero»), mientras el cordón en el contorno, el fondo blanco y su ausencia, son semas de significante cero que establecen los tres niveles «oficiales subalternos, oficiales superiores, generales», y sólo por el sema en el cual se encuentra el signo producido por la combinación de las estrellas adquiere su significado completo. Pero en ese caso tendremos la combinación de un código sin articulación (que contempla semas de significante cero) con un código con dos articulaciones (estrellas); o la inserción de un sema de significante cero en un código con dos articulaciones. Todas estas alternativas están planteadas solamente para indicar qué difícil es establecer en abstracto los niveles de articulación de algunos códigos. Lo importante es no esforzarse en querer identificar un número fijo de articulaciones en relación fija. Según el punto de vista del cual se lo considera, un elemento de primera articulación puede convertirse en un elemento de segunda, y viceversa (Eco, 1968b, 138-141).

Contrariamente a lo que ha sucedido en el campo del cinematógrafo, y en general en el campo de las comunica-

ciones visuales como la fotografía, la publicidad, el teatro, la gestualidad, en el sector de la semiótica de la pintura se abandonó pronto la búsqueda de unidades mínimas comparables a los fonemas de la lingüística. No obstante, ha permanecido constante la búsqueda de un parangón con la estructura del lenguaje natural, y la posibilidad de analizar las artes en términos semióticos ha aparecido con frecuencia unida al hallazgo preliminar de diferencias con el lenguaje verbal, pero de diferencias tales que justificaran una hipótesis de arte como «sistema» de signos. Proyecto fracasado, según Benveniste:

Cada sistema semiótico que descansa sobre los signos debe comportar, necesariamente, 1) un, repertorio terminado de SIGNOS, 2) reglas de disposición que gobiernen las FIGURAS 3) independientemente de la naturaleza o del número de los DISCURSOS que el sistema permite producir. Ninguna de las artes plásticas consideradas en su conjunto parece reproducir este modelo (BENVENISTE, 1971, 66).

Pero al menos deja abierta una posibilidad teórica nueva:

El arte nunca es otra cosa que una obra particular, en la cual el artista instaura libremente las reacciones y los valores con los que juega con toda soberanía, no habiendo ni «respuesta» que esperar, ni contradicciones que eliminar, sino sólo una visión que expresar, según los criterios, conscientes o no, de los cuales la composición entera es testimonio y se convierte en manifestación (BENVENISTE, 1971, 67).

Más tarde veremos el real valor teórico de las afirmaciones de Benveniste. Por ahora limitémonos a observar que, aun sobre la base de esta limitación de campo por parte de Benveniste —como de otros—, muchos se han dado al estudio de las diferencias entre el arte entendido como tal entre la comunicación visual y el lenguaje natural. De hecho, se puede afirmar que con mucha frecuencia las investigaciones en este sector se volvieron, simplemente, investigaciones sobre lo que podríamos lla-

mar una «semiótica de lo visual». Lo que teóricamente es al menos opinable. Sería como decir que en forma preliminar a toda lingüística general es necesario hacer una «semiótica de lo acústico», lo que carece abiertamente de sentido.

Es realmente cierto, como Eco señala (1980a), que la lingüística general se funda sobre algunas certezas científicas respecto al funcionamiento de los aparatos de fonación que fueron puestas en claro por la acústica y por la medicina. Pero la lingüística general comienza después que la fonética, comienza a nivel de fonología. Y si en lo que se refiere a las diferentes semióticas de la comunicación visual debemos reconocer la falta de desarrollos satisfactorios en el campo de los estudios sobre la percepción, en el campo del análisis de las técnicas de producción de imágenes (véase nuevamente MALDONADO, 1974a) en el campo de la psicología de la forma, también se debe decir que la investigación en este sentido no es de pertinencia semiótica inmediata. Como máximo *servirá* para una mejor verificación de los procesos semióticos, sobre todo de aquellos constitutivos a nivel de teoría del conocimiento. De todos modos, hoy en día es impracticable una semiótica del arte basada en el conocimiento de lo visual.

Un examen cuidadoso y cauto de las posibles direcciones de la disciplina es el que desarrolló DAMISCH (1974) respecto a la semiótica de la pintura.

Damisch parte de un interrogante central: ¿existe una verdad de la pintura o una verdad en la pintura? ¿Es el deber del semiólogo explicitar esa verdad? La premisa necesaria para hacerlo es la de delinear una distinción entre acto pictórico representado por la obra y la posibilidad de descifrarlo. En el proyecto de estudiar la obra como sistema de signos también es necesario precisar los dos términos «sistema» y «signo», ya que si la pintura puede ser analizada como sistema, no por ello es necesario que lo deba ser también como sistema de signos.

En lo que se refiere a la problemática del signo, Damisch afirma que en una obra pictórica siempre tendremos elementos discretos organizados como unidades perceptivas, algunas de las cuales serán características de

una escuela, de un período, de una organización cultural. Pero la condición de sistema signifiante se lo da a la pintura la coexistencia de elementos discretos de naturaleza icónica e indexical con elementos simbólicos, lo que para el autor equivale a subrayar que siempre es el lenguaje verbal el que hace que la pintura sea un sistema signifiante. Se vuelve a caer así en la re-proposición de la lengua natural como definitoria del lenguaje visual, sobre la base del famoso texto de Emile BENVENISTE *Sémiologie de la langue* (1971), según el cual sólo la lengua natural está en condiciones de categorizar todo, incluyéndose a sí misma.

Pero Damisch no cae en el clásico error de intentar aplicar las categorías lingüísticas al sistema «pintura»: este sistema no se deja reducir a unidades, aunque ciertas unidades sean identificables, si bien no interpretables como signos. Damisch plantea, además, que la noción misma de signo debe ser puesta en discusión cuando hablamos de semiótica de la pintura, es decir, de un sistema que no se deja estructurar como código digital.³

3. Un código se dice «digital» cuando prevé que los propios elementos se opongan recíprocamente a dos por vez.

4. Las tendencias actuales

Con las últimas observaciones hemos entrado directamente en el campo del debate semiótico más reciente, que se caracteriza por una cautela mucho mayor en el plano de la fundamentación de teorías generales y, al mismo tiempo, de la verificación de nuevos instrumentos de investigación.

La noción que parece más productiva en los últimos años es, en particular, aquella de *texto*. Los estudios en la materia no permiten dar una definición unívoca y rígida de *texto*, por lo que, en lo que aquí nos interesa, nos contentaremos con una definición genérica, y entenderemos por *texto* (DRESSLER, 1972) un «enunciado lingüístico cumplido», o sea una entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento que Eco (véase Eco, 1979, 1980a) compara a «una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación». En este sentido, obviamente son textos los cuentos y las novelas, pero también los mensajes publicitarios, las fotografías, las arquitecturas, las representaciones teatrales, los filmes, *las obras de arte*.

Precisamente este último es el caso que nos interesa. Partir del examen de estructuras complejas y sistémicas, en lugar de hacerlo de la búsqueda de elementos mínimos que se combinen a niveles de complejidad creciente, es exactamente el cambio de perspectiva al que nos hemos referido varias veces.

Pero veamos por qué la noción de texto, aunque sea tomada en un sentido genérico, se muestra de gran utilidad para una semiótica del arte. En primer lugar, permite de-

tener el interrogante sobre si el arte es un sistema o no lo es, e igualmente analizar cada obra desde un punto de vista semiótico. En síntesis: a un movimiento analítico que se movía improductivamente del más pequeño (las «unidades mínimas») al más grande (las configuraciones), se lo puede sustituir productivamente por un movimiento que va del más grande al más pequeño sin perjudicar ningún nivel de análisis.

En segundo lugar, permite recuperar el sentido de la historicidad de los códigos, precisamente porque —gracias a nociones como la de «enciclopedia»¹— un texto siempre es texto-en-la-historia.

Tercera ventaja: la noción de texto permite superar momentáneamente el escollo que constituye el problema del referente de los «signos visuales», precisamente porque la perspectiva que se elige es la de la organización de la máquina textual² según la óptica de la cooperación interpretativa, en cuyo interior el problema del referente se presenta como puramente estratégico y no epistemológico.

Última, y fundamental, ventaja: la noción de texto permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados. Un texto literario y un texto pictórico, por ejemplo, no son la misma cosa, pero las diferencias de organización productiva no requieren una definición abstracta preliminar sobre qué cosa es un eventual sistema artístico «específico».

Obviamente, las que hemos indicado son solamente las perspectivas de investigación que desde el principio muestran una cierta posible productividad. Pero también se debe recordar que sólo en tiempos recientes el análisis textual ha comenzado a tener aplicación en el campo del arte, y que, por lo tanto, sus conceptos operativos por el momento aún son deudores de un campo de aplicación

primogénito como es el literario. ¿Es así que, si en literatura tenemos investigaciones sobre objetos individuales (como las de Eco, Corti, Segre, Genette, Greimas, Petofi, Van Dijk, Lotman, Bachtin y otros), que corresponden, sin embargo, a una *teoría* del texto literario, en el campo de las artes visuales, en cambio, no tenemos *una* teoría del texto no literario sino, más bien, aplicaciones de conceptos tomados de las teorías textuales corrientes. Eso produce una triple posibilidad: *a)* si considera que la teoría del texto incluye los textos no verbales (es el caso, por ejemplo, del modelo greimasiano, según el cual el punto de partida es una semiótica general que se basa en la universalidad del sistema del sentido, y que después se separa en semióticas específicas según la diferente manera de articularse de la forma de la expresión); *b)* si considera que la teoría del texto literario es un modelo coherente, pero que puede ser perfeccionable y generalizable cuando se pone a prueba en textos no verbales (éste puede ser el caso de Eco, 1979, con su invitación preliminar a probar el modelo de la cooperación interpretativa en textos basados en una materia diferente de la expresión); *c)* si considera que la teoría del texto literario comprende algunas subteorías que pueden funcionar como «teorías locales» en el campo de las artes visuales (es el caso, por ejemplo, de Damisch y del grupo de investigación de «teoría del arte» de París, que no se preocupa tanto de *una* teoría general subyacente en las obras pictóricas —ni siquiera considera demasiado feliz el término «textos»— sino más bien del hecho de que cada obra o serie de obras *pueda contener teorías* relativas tanto a su producción como a la posibilidad de su interpretación). Es a partir de esta interpretación desde donde se juzgan las escuelas ilustradas en los párrafos que siguen.

4.1 Modos de producción semiótica

Bajo este título intentamos agrupar análisis y planteos teóricos concernientes al arte que parten de la conjetura de una semiótica general así como ésta está con-

1. Para «enciclopedia», véase la nota 4, capítulo 1.

figurada en Eco, 1975a, o de una teoría narrativa como en Eco, 1979. Para comprender el significado de los trabajos realizados según esta perspectiva de investigación, es necesario partir de una descripción de los principios generales de la «producción semiótica» contenidos en la segunda parte del *Tratado*. En efecto, aquí es abandonada la idea de una *tipología de los signos*, a la que se le reconoce una importancia muy relativa, por lo menos en el sentido en que ella no depende tanto del estatuto existencial de los signos mismos como de la forma en que es producida la *función semiótica*, que es una correlación (de dimensión variable) entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

Desde un punto de vista de teoría de la comunicación el concepto de producción de signos aparece como muy importante. Eco insiste en el hecho de que producir signos implica un trabajo. Pero es un trabajo de diferentes tipos y de diferentes grados de complejidad. Hay un trabajo en la medida en que se emiten señales, trabajo que es diferente según el tipo de señal (el sonido «perro» no es la misma cosa que el dibujo «perro»). Hay un trabajo de selección en el interior del repertorio de señales establecido por el código, que es diferente cuando para dibujar «perro» hace falta inventar un nuevo tipo sólo para esa necesidad, mientras en el lenguaje verbal ya existen tipos preestablecidos para cubrir las necesidades precisas. Finalmente, hay un trabajo de tipo combinatorio, de agregación de unidad en unidad de nivel superior.

Eco distingue once categorías entre los diversos tipos de trabajo semiótico:

1. Trabajo de producción física de las señales: es decir, producción de unidades que forman parte del plano de la expresión.
2. Trabajo de articulación de unidades de la expresión: o sea, organización de un sistema de unidades, o adecuación a un código, o invención de elementos nuevos en el interior de un código pertinente.
3. Trabajo de institución de un código: o sea, correlación de elementos de la expresión con elementos del contenido.

4.1 MODOS DE PRODUCCIÓN SEMIÓTICA *jj)2Ú 1*

4. Trabajo de producción concreta cotidiana! o-saa* t producción de mensajes que siguen las reglas de *j\$ü có-* '10
digo preexistente. 4 '^ \

5. Trabajo de intervención sobre los códigos: '^VeáV operación manifiesta de intervención sobre el código 'j\$ü%, introducirle cambios parciales o totales. v.-

6. Trabajo retórico e ideológico: se trabaja sobre el plano semántico de los códigos sin intervención manifiesta, pero trabajando para entender la capacidad de contradicción de los códigos,

7. Trabajo de interpretación: o sea, que se interpretan los textos mediante procedimientos inferenciales.

8. Trabajo de articulación e interpretación de enunciados cuyo contenido se debe verificar: lo desarrolla un emisor y un destinatario.

9. Trabajo de control *referencial: se controla si una expresión se refiere a las propiedades reales de la cosa de la cual se habla.

10. Trabajo de interpretación inferencial: o sea, interpretación de una expresión sobre la base de circunstancias codificadas de alguna manera.

11. Trabajo de estímulo sobre el destinatario: o sea, trabajo desarrollado por el emisor para llamar la atención del destinatario sobre sí mismo y sobre sus propias intenciones, de modo de provocar una respuesta de comportamiento.

Junto al parámetro del trabajo físico hay otros tres parámetros fundamentales que regulan la producción de signos: el basado en la manipulación de los elementos expresivos; el basado en la correlación entre expresión y contenido; el basado en la modalidad y la complejidad de las articulaciones de los sistemas. Los cuatro parámetros están estrechamente relacionados, y es claro que las diferencias entre tipos de funciones semióticas dependen de su interrelación: cada función semiótica varía según los tipos de operaciones puestos en juego. Se logra una tabla como la que sigue, inducida por Eco, 1975:

Entre las aplicaciones de la teoría de los modos de producción semiótica aparece un breve trabajo del mismo Eco (véase Eco, 1980a), que se refiere a una tipología de la vanguardia artística llamada «no figurativa». El artículo no sólo reasume la teoría con ejemplos en el ámbito visual, sino que encuentra en los procedimientos de la vanguardia histórica una verdadera clasificación de los mismos modos de producción semiótica. Con esta originalidad: que cada movimiento o «ismo» produce textos basados en una *sola* modalidad productiva, que sobre todo está subrayada metalingüísticamente, puesta en escena ella misma como significado mismo de la obra.

La clasificación de los tipos de función semiótica y la clasificación de los movimientos de vanguardia se mueven, entonces, paralelamente con la siguiente ejemplificación:

Impresiones: elemento por el cual se llega de una expresión a un contenido, pero sin que la expresión esté preformada (ejemplo: el oso artístico de fotografías, las formas de Ceroli, las *silhouettes* de Schifano).

Síntomas: elemento por el cual se llega de la expresión preformada a su agente por contigüidad declarada de los dos fenómenos (ejemplo: la colección conceptual o de *narrative art* de objetos testimonios de la vida del artista; los cortes de Fontana como testimonio de la hoja y del gesto; el *dripping* como memoria del acto de echar el color sobre la tela).

Ostensiones: objetos presentados como ejemplos de toda la clase que los comprende (ejemplo: el *ready made*, o las ficciones de objetos en lugar de objetos, como en Warhol, Oldenburg, Rauschemberg).

Unidades combinatorias; réplicas de tipos expresivos relacionados convencionalmente con un significado (ejemplo: obviamente, los signos verbales, pero también aquellos repertorios finitos a veces contruidos por el arte contemporáneo).

Estilizaciones: iconogramas convencionalizados por el uso (ejemplo: las imágenes del *pop art*, rígidamente depositadas en lo imaginario de masa).

Vectores: configuraciones espacio-temporales que re-

producen relaciones que deben ser determinadas en el contenido transportado (ejemplo: dinamismo futurista, informal, arte cinético, videoarte, estructuras primarias, *land art*).

Seudounidades combinatorias: unidades en las cuales se produce un repertorio articulado de unidad de las expresiones mientras el contenido todavía es continuo (ejemplo: el arte abstracto, y en particular Mondrian, el arte cibernético, los experimentos cinéticos).

Estímulos programados: artificios expresivos recibidos como puro estímulo, pero que el emisor asocia en la partida con respuestas conocidas (ejemplo: *happening*, *performance* con uso de luz y sonido).

Calcos: invenciones en las cuales algunos puntos del espacio físico remiten a puntos reales o virtuales del espacio físico de un objeto real o virtual (ejemplo: las esculturas de Segal, las operaciones de Kienholz).

Proyecciones: puntos de la circunstancia expresiva remiten a puntos seleccionados del espacio de un modelo de contenido (ejemplo: arte realizado con computadora).

Otro trabajo que observa cuidadosamente el método de Eco es el de Gloria Valiese (VÁLLESE, 1980b). La autora parte de las categorías de Eco, del que busca los ejemplos inicialmente en la pintura figurativa (sacados sobre todo de Gombrich y de Panofsky), y se dedica después al análisis de una obra de Hieronymus Bosch, el *Tríptico del heno*. A través de la determinación de algunos tipos de funciones semióticas, sobre todo las estilizaciones, las estimulaciones programadas, los vectores, Valiese reconstruye un primer nivel de comprensibilidad de la historia contada, así como también la forma de *compaginación* del texto, que no se entiende como una tripartición en paneles autónomos sino como una historia de desarrollo lineal de izquierda a derecha. Pero en este punto interviene un segundo nivel de análisis representado por los planteos de semiótica textual de Eco, 1979. Una vez reconocida una primera escenificación (el esquema del juicio final), a través de una serie de operaciones presuposicionales, se puede observar cómo el texto pictórico contiene también elementos que requieren del lector infe-

rencias no directamente coherentes con la primera escenificación, y actualizables a través del recurso de una aptitud enciclopédica posterior. Es decir, que superpuesta a la primera se descubre una segunda escenificación que la contradice parcialmente, y de esa contradicción nace el efecto de sentido de la obra. La segunda escenificación, en efecto, en lugar de confirmar la idea de un esquema del juicio de tipo tradicional, impulsa a considerar el juicio como ya en acción en el tiempo presente (el Infierno ya está en las acciones de los hombres, pero su locura impide verlo), o sea, que el juicio ya está en acción por parte de la conciencia que lee el cuadro y evalúa las acciones narradas. El cuadro asume un valor de crítica del presente (ideológica), que armoniza con el clima prerreformista septentrional y, en particular, con toda la obra de Bosch.

También es válida una doble referencia a la teoría de la producción semiótica y a la teoría de la cooperación interpretativa para un trabajo de Giovanni Manetti (MANETTI, 1980). Intentando una descripción estructural del «ready-made» y, sobre todo, de su efecto de ironía, Manetti identifica algunas funciones semióticas que lo caracterizan, como por ejemplo la ostensión cuando se juega sobre el carácter hipercodificado del objeto «mostrado», o la invención cuando, por el contrario, se juega sobre el carácter hipocodificado. Una vez encontrado el mecanismo productivo, Manetti lo introduce luego en el interior de una estrategia textual, es decir, de una presupuesta relación entre autor y espectador de la obra que el texto dadaísta trastorna anulando la oposición y «proponiendo una intercambiabilidad que, aunque sea en medida mínima, tiende a desplazar la oposición hacia lo "social"» (aquí se trata de la oposición entre lo individual y lo social respecto al carácter de la producción artística, MANETTI, 1980, 73).

Otros trabajos (véase MINONNE, 1979; SPRINGER, 1978; CALABRESE, 1981a) tratan diferentes aspectos aplicativos de la teoría de la cooperación textual, como los conceptos de «enciclopedia», de «escenificación», de «competencia intertextual». Para terminar esta parte citaremos un ensayo (Eco, 1983), que sólo en forma mediata trata un

tema «artístico», pero que se detiene en un problema teórico de cierta importancia para la comunicación visual. El ensayo está dedicado a analizar si los espejos son signos. La conclusión es que los espejos, en cuanto superficies reflectoras y no en cuanto objetos de puesta en escena, no son artefactos comunicativos (y por lo tanto las imágenes que ellos reflejan), en la medida en que no tienen la característica de *poder mentir*. Son más bien unas prótesis, unas prolongaciones artificiales del sentido de la vista *mediante las cuales se pueden producir funciones semióticas*. Por lo demás, la parte más interesante es aquella que excluye como objeto de análisis las imágenes especulares producidas para mentir. Se hace así una reseña de numerosos casos de aparente especularidad, que, sin embargo, no implican *el espejo* sino *el uso del espejo* o la citación del espejo como camino hacia la semiosis. Se da entonces la ostensión en el caso de obras de arte que contengan espejos; la puesta en escena en el caso de teatralizaciones como los teatros catróticos; el indicio en el caso de posiciones estratégicas del espejo para dar una información manteniéndose disimulados, y otras. Más allá del argumento central, que a nuestro parecer está restringido a una casuística tan exigua que resulta no significativo, en realidad el ensayo enumera como operaciones semióticas centrales una serie de operaciones artísticas, y en primer lugar entre todas la utilización de espejos en la pintura, tan típica, por ejemplo, en el arte flamenco.

4.2 Tipología de la cultura

Lotman y Uspensky representan el típico ejemplo del acercamiento «culturológico» a la semiótica del arte, ya clásico en la Unión Soviética y en particular en el grupo de Tartu. El arte es interpretado como un fenómeno participante de ese sistema más amplio que es la cultura. La cultura, como depósito de la información socializada, es una organización tipológica, es un depósito plurilingüe, que precisamente gracias al plurilingüismo es comparable con otras culturas. La cultura es un haz de sistemas se-

mióticos formados históricamente, que puede asumir la forma de una jerarquía única o de una simbiosis de sistemas autónomos. La cultura, finalmente, también comprende el conjunto de los textos (mensajes) que han sido históricamente realizados en cada sistema semiótico.

Es fundamental, vale la pena subrayarlo, el carácter de intersistematicidad de la cultura, carácter que permite superar la vieja concepción de los «específicos» de las artes, para orientarse más bien hacia una tipología de las porciones macroestructurales que componen una cultura, y que son hechas homogéneas por el hecho de que un solo «sistema modelizador primario», el lenguaje, funciona como mediador de todos los otros, denominados, por ese motivo, «sistemas modelizadores secundarios». El proyecto de la escuela de Tartu, expresado también en las bien conocidas *Tesis* de 1970, es, por lo tanto, el de no tomar en consideración unidades o series de unidades formales (asimilables por su objeto, como podrían ser la pintura, la arquitectura, la literatura, el mito, el folklore y otros), sino grandes aspectos de contenido o, mejor aún, grandes subdivisiones del saber, de las cuales se observa no sólo la naturaleza sistémica sino también la evolución histórica.

Interesa, a propósito del arte, el siguiente párrafo de *Tesis*:

Si bien se presentan como estructuras dotadas de una organización interna, los sistemas de signos funcionan sólo a nivel unitario, apoyándose el uno al otro. Es por eso por lo que junto a un tipo de acercamiento que permite construir en el ámbito semiótico una serie de ciencias relativamente autónomas, se admite otro tipo, desde cuyo punto de vista todas estas ciencias estudian aspectos particulares de la semiótica de la cultura entendida como ciencia de la correspondencia funcional entre los diferentes sistemas de signos (IVANOV y otros, 1970, 3).

El intento de LOTMAN-GASPAROV (1979) de examinar el funcionamiento de la retórica en textos no verbales y en particular en el texto artístico, es un texto ejem-

piar desde el punto de vista teórico sobre las relaciones intersistémicas entre arte y cultura. Allí se sostiene que entre elementos de diferente magnitud como la cultura, el arte en general, las artes particulares y el texto artístico, hay una relación de isomorfismo:² éstos se asemejan no sólo en la función sino también en la estructura. Si esto es cierto, así como se da una retórica de lo verbal se podrá tener una retórica isomorfa de lo no verbal. Pero no porque exista una «traductibilidad» directa y unívoca entre los dos sistemas, sino porque existen transformaciones intersistémicas. Las transformaciones garantizan, por un lado, la circulación cultural entre los diferentes sistemas, y por el otro también la creatividad de esas mismas transformaciones. Sobre esta base es posible pensar, por ejemplo, en una retórica entendida como ciencia de esas transformaciones, empeñada en definir la «traducción» retórica (ámbito de la transformación) a partir de la «situación» retórica (yuxtaposición de objetos semióticos). En la situación retórica se dan dos tipos de objetos: los temas (objetos primarios) y los remas (objetos secundarios). Según la forma en que la transformación actúa sobre los dos objetos, tendremos dos grandes tipos de función retórica: la que agrega informaciones suplementarias a un objeto primario, y que puede ser asimilada al mito o a la metáfora, y la que, en cambio, simplifica un objeto primario a partir de un cierto punto de vista y que puede ser asimilada a la modelización científica escrita o a la metonimia. Cada texto artístico puede ser considerado como el producto de transformaciones como aquellas generales mencionadas antes, y puede ser definido como la sumatoria de las transformaciones a las cuales está sometido. Ciertos tipos de textos y ciertos tipos de períodos históricos se caracterizan además por un determinado predominio de una cierta transformación. En el ensayo se pasan, en rápida reseña, las constantes retóricas de algunas épo-

2. Se entiende por «isomorfismo» una analogía a nivel de forma profunda entre objetos pertenecientes a sistemas diferentes. Por ejemplo, hay isomorfismo en la lingüística hjelmsleviana, entre organización del plano de la expresión y del plano del contenido.

cas, como demostración de la *historicidad de las operaciones semióticas*.

Por otra parte, éste es el proyecto general de la escuela soviética y, sobre todo, de sus máximos exponentes, Lotman y Uspenskij: delinear los sistemas culturales soviéticos de la Rusia del siglo xi al siglo xx, es decir, aquellos sistemas que han determinado históricamente un comportamiento cultural. El análisis de Lotman de una pintura que hizo hacer Napoleón después de la batalla de Austerlitz (LOTMAN, 1982) se inserta en esta óptica. El nacimiento del sujeto y la estructura del cuadro demuestran cómo la codificación del comportamiento cultural se ha producido sobre bases escénicas, teatrales, dramáticas y, contemporáneamente, cómo la escena y el teatro han sido imaginados sobre bases pictóricas. Eso significa que en el texto artístico se ha dado privilegio a lo que es común a la pintura y al teatro, reduciendo a variante inferior el movimiento. Se da, entonces, que por una parte nacen los «cuadros vivientes», partes del teatro bloqueadas en la imitación de la pintura, mientras que por la otra, en cambio, se inicia una verdadera teatralización de la pintura, con una incesante búsqueda de sujetos de tipo dramático para representar sobre la tela, en perjuicio, esta vez, del elemento «natural», del elemento de «vida». Pero el recíproco entrecruzarse de esos modos de representación, teatralidad pictórica y pictorialidad teatral, se convierte en un comportamiento general, por ejemplo en la Rusia romántica y prerromántica, tal como lo demuestran las crónicas de la época, los textos literarios, las descripciones de la vida cultural de la época.

También en *Per Vanalisi semiótica delle antiche icone russe* (USPENSKY, 1973), se puede verificar la posición tradicional de la semiótica soviética más reciente, o sea, la orientación hacia las perspectivas generales de la construcción de una teoría sintética de la cultura: la cultura humana como jerarquía compleja de lenguajes en los cuales encuentran su unidad las experiencias concretas. También el arte es interpretado como fenómeno cultural, además de serlo como hecho de comunicación específicamente dotado de un lenguaje propio.

Uspensky considera cuatro distinciones fundamentales de nivel en el sistema de transmisión usado en la obra pictórica: el *analítico general* (transmisión de las relaciones espaciales y temporales del cuadro según procedimientos independientes de la especificidad de los objetos representados); el *específico* (el sistema figurativo en el cual la semántica de lo representado influye sobre los procedimientos de la representación, y por el cual el sistema figurativo varía según lo que se representa); el *ideográfico* (los diferentes signos ideográficos del lenguaje de la representación pictórica, que permiten, por ejemplo, determinar el grado jerárquico de una figura por su vestimenta y por los caracteres anatómicos del rostro); el *simbólico* (los diferentes símbolos internos en la obra que con frecuencia caracterizan el material usado por el pintor de iconos).

Los cuatro niveles así determinados pueden ser puestos en relación con otros tantos niveles de la lengua natural: el nivel general corresponde al nivel fonológico; el nivel específico al semántico; el nivel ideográfico al gramatical, el nivel simbólico al idiomático. Sin embargo, la transposición, según Uspensky, no es automática, y sobre todo no lo es si no se inscribe toda la interpretación semiótica en el cuadro de las condiciones histórico-culturales a las que pertenece una obra de arte determinada. El lenguaje del arte está constituido, precisamente, por un conjunto de esos factores.

En cuanto a la indagación específica, Uspensky se detiene largamente en la organización del espacio de la pintura rusa antigua, y trata especialmente la «perspectiva invertida» (en contraposición con la «directa» en uso a partir del Renacimiento), que pone al artista y al espectador en el interior del cuadro, realizando la representación de «un mundo análogo al real, si bien en los detalles se puede diferenciar del que realmente se tiene a la vista, o un micromundo autónomo similar, en el complejo, al macromundo, mientras la representación de cada objeto se presenta como una función de esta tarea general». El cuadro antiguo, en esencia, no es como el cuadro renacentista «ventana al mundo», sino un espacio organizado en

forma autónoma, cerrado en una autodefinición propia, y que por lo tanto no necesita marco.

Curiosamente, para la representación del tiempo en la pintura antigua se adoptan dispositivos análogos a lo¹ cinematográficos, mediante la subdivisión del movimiento en segmentos fijos sucesivos. En cuanto a la función semántica de las figuras en un cuadro, la parte semánticamente importante es vuelta hacia el espectador, mientras que la parte no fundamental o no pertinente de un mismo objeto está sujeta a desviaciones de la perspectiva. En resumen, las figuras significativas constituyen un centro respecto al cual es fijada la estructura general y las figuras menos relevantes.

Consideraciones muy similares se pueden encontrar en *Left and Right in Icon Painting* (USPENSKY, 1975). Uspensky considera la obra de arte como un texto compuesto de símbolos a los que cada fruidor atribuye un contenido. Sólo que el condicionamiento social en la adjudicación de un contenido es mucho menos rígido y determinado que en el caso del lenguaje. La obra de arte es más polivalente (y por lo tanto también es más variadamente interpretable) que un mensaje lingüístico. Además el arte se caracteriza por el hecho de ser producido (por lo tanto, no es natural sino artificial), y, por eso mismo, de ser provisto intencionalmente de un contenido. Esto ya legitima la existencia de una semiótica del arte. Después aparece fundamentalmente el hecho de que el desarrollo del arte es análogo al desarrollo del lenguaje, es decir, tendiente a una condición de estabilidad de normas, que, sin embargo, se acompaña continuamente con una tendencia a la desviación. La norma sanciona la estabilización de los nexos entre signo y contenido, pero las desviaciones de la norma ya establecida constituyen el elemento fundamental del arte, que sin embargo es capaz (en base a la frecuencia de la desviación) de convertirla en norma. La obra de arte, entonces, puede ser materia de investigación semiótica, sobre la siguiente base: el artista organiza un determinado contenido según ciertas reglas formales (normas y desviaciones) y obtiene como resultado una sucesión de símbolos que los fruidores lie-

narán con sus contenidos (no necesariamente coincidentes con los del artista). Es en esto en lo que tiene lugar la transmisión del proceso creativo del artista al espectador.

En el interior de la semiótica de la cultura hay una tendencia particular que merece un comentario. Es la representada por los lingüistas. Entre éstos recordamos la contribución de Lekomcev, uno de los más «occidentales» entre los cultores de la semiótica soviética de las artes. En *O semioticeskom aspekte izobrazitel'nogo iskusstva* (*El aspecto semiótico de las artes figurativas*) (LEKOMCEV, 1967), él une el análisis del proceso semiótico-artístico a toda una tradición lógico-filosófica anglosajona (sobre todo Peirce, pero también Morris y Wittgenstein). Después de hacer brevemente algunas descripciones del proceso de la semiosis, el autor pasa a definir ese proceso particular denominado «obra de arte». Este está caracterizado por una combinación de signos, la mayoría iconos (Lekomcev los llama «signos-figuración»), pero también símbolos e índices en determinados casos, combinación que no sigue hasta el fondo la regla lingüística. Además la obra transmite una información determinada, que puede ser representativa o emocional. También el arte abstracto entra en la dicotomía, porque puede darse el caso de una representatividad intencional como de una emotividad intencional.

Siguiendo a Morris, Lekomcev también encuentra en la producción artística la tradicional tripartición de la semiótica en semántica, sintaxis y pragmática (la relación entre signo y significado, entre signo y signo, y entre signo y fruidor respectivamente). El aspecto semántico de la obra de arte nace de la elección de la forma más económica y original de establecer una correspondencia entre signo icónico y mensaje con carácter de símbolo. El aspecto sintáctico está en lo que Wittgenstein definía como la analogía de la proposición y de la situación real. El aspecto pragmático, por fin, está en el análisis de las relaciones entre los diversos actores del hecho comunicativo, comprendidos en él el ambiente y la obra.

4.3 Permanencias del modelo lingüístico $\begin{smallmatrix} \text{f} & \text{i} \\ \text{f} & \text{i} \end{smallmatrix}$

En esta parte no examinaremos tanto los artes de un grupo homogéneo o de una escuela, sino más bien los trabajos individuales que en una forma o en otra afirman la validez del modelo de la lingüística general patáel análisis del fenómeno artístico, aun partiendo de teorías diferentes entre sí. Y en primer lugar citaremos un exponente de la línea que quiere la semiótica como una teoría de la comunicación y no como una teoría de la significación (según la idea de Roland Barthes). Se trata, de Luis Prieto que, si bien no ha tocado los problemas del arte en forma destacada, sin embargo, ha hecho referencia a la posibilidad de una estructura lingüística del mensaje artístico. En *Pertinencia y práctica* (PRIETO, 1975), después de una larga introducción a los problemas de la «semiólogía de la comunicación», se formula una definición de la comunicación artística como caracterizable «por medio del uso deliberado de cierto instrumento que hace el ejecutor de una operación, para indicar la forma, por supuesto connotativa, de concebir la operación que resulta de este uso». En síntesis, en la base del fenómeno artístico se encontraría siempre la ejecución de una operación, sólo que ésta puede ser comunicativa o no, y el instrumento utilizado puede ser un signo o no. La operación se hace comunicativa sólo si recibe un significado posterior (connotación). Lo que significa que el mensaje artístico, que siempre es comunicativo cuando está connotado, puede no ser comunicativo a nivel operacional primario. Sobre esta base, Prieto distingue dos tipos de fenómenos artísticos. El primero es un fenómeno de comunicación, tanto de base como connotado, y se llama «literario»; el segundo, en cambio, no tiene una operación de base de tipo comunicativo, y es llamado «arquitectónico». El tipo «literario» comprende, naturalmente, la literatura, pero también las artes plásticas, el cine, el teatro, las historietas. El segundo está limitado a la arquitectura, a la urbanística, al diseño.

Prieto subraya que en ambos tipos el «contenido artístico» no es accesible al receptor a menos que sepa qué

se «quiere decir» (en el primer caso) o se «quiere hacer» (en el segundo).

También existe, sin embargo, un grupo de fenómenos artísticos que Prieto llama «musicales» (y que comprenden música, danza y artes plásticas no figurativas), en los cuales es poco evidente la presencia de una operación de base. Pero la operación de base existe, en realidad, si bien está confinada en el universo subjetivo y no en el objetivo.

Según Prieto, la funcionalización de las connotaciones es un carácter dominante del fenómeno artístico. A veces esta funcionalización está acompañada también por una desfuncionalización paralela de las operaciones de base, que se puede decir que son «privadas» de su específica razón de ser. Tenemos, entonces, obras que tradicionalmente llamamos «de ficción». En la obra de ficción la operación de base es sólo un pretexto para la connotación y se hace obsoleta. La obra de ficción caracterizaría el saber artístico de la burguesía y legitimaría el privilegio social.

La posición de Prieto en el sector de la semiótica del arte es bastante aislada y ocasional. En cambio no es nada aislada la línea de investigación seguida por Dora Vallier, y está muy basada en la convicción de que las protestas contra el imperialismo del modelo lingüístico solamente derivan de la falta de buenos resultados (o de la mala posición de los estudios) en el ámbito de las artes visuales. En sus muchos ensayos, Vallier ha seguido siempre, con cierta exactitud, la referencia a Jakobson y, sobre todo, su modelo de análisis del lenguaje poético que deriva del descubrimiento de isomorfismos entre sonido y sentido. En particular, Dora Vallier está convencida de que, siempre que se aislen fenómenos con carácter de coherencia y pertinencia recíproca, es posible encontrar estructuras de cada aspecto icónico isomorfas con las del sistema fonológico. En *Le problème du ven dans le système perceptif* (VALLIER, 1979) se señala, en el sistema de los colores, un sistema análogo al de los sonidos. La analogía es tan evidente que la autora piensa que son posibles investigaciones sobre un hipotético «cromosimbolismo», semejantes a las que efectuó Jakobson y los formalistas

rusos sobre el fonosimbolismo, y que ella misma (VALLIER, 1975) tomó en consideración a propósito del sistema cromático en Malevitch. Para precisar mejor las analogías entre sistema cromático y fonológico, Vallier examina el problema perceptivo del color verde, que es un color analizable a medias por una teoría de los colores como pigmentos y por otra de los colores como efectos de la percepción de la luz. El verde, por sus características cualitativas propias, se comporta como aquellos fenómenos fónicos que no están en condiciones de caracterizar las oposiciones fonológicas, pero que sin embargo significan contrastes. Y sobre la base de trabajos de psico fisiología de la percepción, Vallier llega a describir su posición en el interior del sistema oposicional cromático amarillo-rojo-azul, y en el interior del otro sistema, el acromático blanco-negro. La combinatoria del primer sistema es móvil, mientras que la del segundo es fija. Según Vallier, la pintura es el sistema semiótico en el cual el código cromático muestra toda su plenitud de acción, sobre todo en la sintonía y la simbiosis con el código de especialización.

En *Cubisme et couleur* (VALLIER, 1982), dedicado a la forma en que el cubismo trata el sistema de los colores, encontramos una nueva prueba de las afirmaciones de la autora: el principio de especialización es construido sobre la oposición fija negro-blanco, mientras que la combinatoria móvil sirve para el principio de cromatización. En los cubistas es muy fuerte la concepción de la tela como construcción de un espacio, y por lo tanto en su paleta es fundamental el color gris. Es lo contrario que los impresionistas, que, queriendo mantener sólo los aspectos efímeros del sistema visual tradicional, dirigían todo a las oposiciones móviles de los colores. El gris cubista, entonces, corresponde a la férrea voluntad de «reinventar» un espacio.

Entre las teorías de ámbito lingüístico no se debe olvidar la posición de Jean PARÍS en *Miroirs, sommeil, soleil, espace* (1973), que reacciona a las tendencias «secundarizantes» francesas (véase la próxima parte), que afirman la sustancial literariedad de lo visible, contraponiéndoles una autonomía del fenómeno artístico curiosamente

basada en el más «gramatical» de los modelos lingüísticos: la teoría de Chomsky. Ciertamente, se trata de una aplicación muy amplia y metafórica del modelo: el cuadro, en cuanto objeto visible, es interpretado como una estructura superficial (por otra parte, es concretamente una superficie), sobre la cual se forman figuras más o menos inesperadas. Pero al mismo tiempo el cuadro es también algo que esconde una estructura posterior, esta vez *invisible*, y que puede ser comparada con la estructura profunda de la que habla Chomsky. Curiosamente, una hipótesis metodológica similar está apoyada en por lo menos dos trabajos de Gombrich, en los cuales se cita la metodología chomskiana como un posible terreno de reflexión teórica sobre el arte (GOMBRICH, 1969, y GOMBRICH, 1972C). Como es sabido, la equivalencia entre imágenes y realidad según Gombrich no sólo no es, por cierto, «natural» sino del todo convencional, e incluso cuando es usada por el artista debe siempre ser examinada y verificada y no puede ser percibida inmediatamente. Lo que importa es que esté en sintonía con lo que «ya sabemos» de las formas precedentes a la que está en construcción. En este sentido, muy metafórico, Gombrich habla de «una gramática transformacional» de las formas: «un conjunto de reglas que nos permita derivar las diferentes estructuras equivalentes a una estructura profunda común, tal como se ha propuesto en el análisis del lenguaje». (Se debe recordar, sin embargo, que Chomsky también propuso una metáfora inversa planteando, en un artículo periodístico, el parangonar el aprendizaje de una lengua con el del reconocimiento de las expresiones faciales.)

4.4 Visible/legible

Para comprender el significado del binomio (u oposición) del título de esta parte, es necesario retroceder un paso y remontarse a Roland Barthes y al debate de los años sesenta sobre la relación entre la lingüística y la semiología. Contrariamente a las tradiciones corrientes, Barthes invertía las indicaciones de Ferdinand De Saussure

sobre el desarrollo de una teoría general de los signos, en la cual la lingüística, aun siendo primogénita, es sólo una parte. Según Barthes, la previsión saussuriana era interpretada en un sentido complementario: desde el momento en que el sentido sólo se construye en el lenguaje verbal (que por otra parte es el único lenguaje cuyo análisis ha llevado a la constitución de modelos coherentes y creíbles), la investigación sobre sistemas no verbales no podrá sino estar al servicio del primero. En efecto, el sentido de un mensaje no verbal sólo podrá ser reconstruido después de su verbalización, después de su «traducción» al sistema lingüístico. Por esto la semiología es ciencia de la significación y no de la comunicación, porque es ciencia de los efectos de sentido. En *Elementos de semiología* (BARTHES, 1964a), ya estaba elaborada la tesis barthesiana, pero es posteriormente clarificada en *Sistema de la moda* (BARTHES, 1967), cuando se aplica a la definición del «lenguaje de la moda». En efecto, Barthes no se ocupa de la moda como sistema en sí sino como sistema que es «hablado» (o reducido a lenguaje verbal) por las revistas mismas de la moda. Pero ya en *Le message photographique* de 1961 la idea era operante: la fotografía era entendida como un mensaje opaco que presupone siempre un elemento verbal que le da sentido, el anclaje (sobre este tema véase ECOPEZZINI, 1982).

A partir de la concepción barthesiana, quizá correcta a la luz de Hjelmslev o también de Benveniste y Greimas, se desarrolla un original tipo de análisis de la obra de arte, que postula su verbalización previa al análisis mismo y casi metalingüística. La idea es la siguiente: la obra se entiende no tanto como un sistema en sí, sino como un momento constitutivo de un sistema, que está dado por la relación entre la obra, la lectura (en un sentido lingüístico) que se efectúa y el texto (verbal) que enuncia la misma obra. En resumen, el cuadro o cualquier texto visual es entendido como un espacio signifiante que es examinado por un discurso analítico. Ese discurso analítico segmenta la obra (el espacio figurativo multidimensional) en secuencias con el fin de determinar sus niveles de referencia. En este punto, interviene la identificación de sig-

niñeados exteriores al sistema «pictórico» (en el caso de un cuadro), pero- que son interiores al «sistema-del-cuadro». El procedimiento fue precisado por primera vez por Jean-Louis Schefer. Se puede encontrar una síntesis en *L'image: le sens investi* (SCHEFER, 1970a), después de una atenta crítica a la imposibilidad de buscar fundamentos de una microsemiótica de la imagen, que hacen perder de vista el fin último del análisis o la interpretación de la obra. Por otra parte, la crítica a la microsemiótica de la imagen está llevada no sólo destacando la debilidad del intento de llegar a ser un sistema general de la expresión visual, sino rechazándola en base a la teoría benvenistiana de la inexistencia de «sistemas» semióticos no basados en la doble articulación y de la eventual existencia, en cambio, de «sistemas» individuales constituidos por cada obra visual. En su libro anterior, Schefer iba más allá, llegando a la elaboración del método y a la aplicación a una obra.

En *Escenografía de un cuadro* (SCHEFER, 1969), se analiza una obra de Paris Bondone, pintor veneciano alumno del Tiziano, *Una partida de ajedrez*. El acercamiento a la obra es absolutamente original. En lugar de buscar las respuestas tradicionales al problema de los signos pictóricos, Schefer se pregunta cuál es la relación entre el cuadro y el lenguaje del cual se vale para leerlo. «Leerlo» significa para Schefer tanto describirlo como implícitamente escribirlo. Schefer sostiene que la pintura no es una lengua. Lo que significa que para leer analíticamente un cuadro es necesario entrar en sus límites lingüísticos, geométricos, etcétera, es decir, en ese espacio epistemológico que produce lo que el cuadro significa y cómo el cuadro significa. Ese espacio tiene efecto sobre nuestro lenguaje porque éste sólo puede dominar con coherencia una representación. Lo que el cuadro representa no es lo que «muestra», y por lo tanto no es posible tomar su nivel simbólico a partir de lo que muestra explícitamente. La reflexión semiótica de Schefer quiere, en cambio, bajar precisamente en el campo de lo simbólico, desmembrar la imagen, no para aislar sus constituyentes, sino para descubrir los textos simultáneos que están implicados (por lo menos, aquellos de la lectura del fruidor). El método pro-

puesto para el análisis es el hjelmsleviano con algún matiz psicoanalítico: entiende el cuadro como puesta en escena del sistema (las reglas) que implica el proceso (las figuras representadas). Por lo tanto, el proceso es ficticio, no siendo el cuadro otra cosa que representación del sistema que lo genera.

En la parte final del volumen hay un eficaz ensayo que resume, en forma general, el método de lectura desarrollado por Schefer, que parte siempre de una lectura de las figuras en una relación explicativa con el conjunto del texto que las enuncia. El cuadro se convierte, en síntesis, en un espacio signifiante que puede ser descrito según las figuras que lo representan. El código dado en la lectura del cuadro, que está definido por una retórica del objeto, constituye el objeto: el cuadro está tomado solamente como sistema sustituido. Al código se opone la «lexia», es decir, una unidad de lectura macroscópica que tiene como fin informar de todos los niveles contenidos en el texto. Mientras el código impone ciertos significados sólo a título de restricción formal, la lexia tiene la tarea de componer esos significados en el cuadro. El conjunto del cuadro y de la lectura constituye finalmente el sistema, cuya característica es la de tener una matriz que está explicitada por la lexia.

El método de Schefer ha inspirado a muchos otros autores, de los que enseguida haremos una reseña, pero curiosamente se fue modificando en el mismo Schefer. En *La peste, le déluge, Paolo Uccello* y en *La lamie et la prole* (SCHEFER, 1977; 1980), por ejemplo, se mantiene exclusivamente la idea de la simultaneidad de textos implicados en el texto-objeto (idea que viene, en parte, de la noción de *intertexto* tal como fue formulada por Julia Kristeva), pero se pierde el método de la búsqueda de lexias (o unidades de lectura) a favor de un examen psicoanalítico de los valores simbólicos presentes en la obra y revelados por la lectura intertextual. De esta manera, SCHEFER (1977) lee al mismo tiempo los frescos de Paolo Uccello sobre el *Diluvio universal* con partes de la Biblia, con trozos dantescos y con documentos sobre la peste, interpretando la diafanidad de las figuras representadas como

símbolos de su valor «fantasmático» con relación al tema de la enfermedad.

El trabajo de Bárbara Schulz está orientado en el primer estilo de Schefer (pero también en una concepción del intertexto más cercana a Lotman o a los italianos Segre y Corti). En «Contribution á la sémiologie du texte proverbial: texte littéraire-texte pictural (Villon et Breughel)» (1981), después de una premisa que Schefer retoma se intenta la reconstrucción del significado del cuadro de Breughel *Los proverbios flamencos* y se demuestra que la pintura presenta una unidad espacial aparente: parece que en un único lugar coherente se desarrolle una escena de un país. En realidad, los personajes no tienen nada que los relacione narrativamente. Entonces, no son actores sino actantes, es decir, papeles abstractos. Y el significado de la obra no es el aparente y unitario significado inmediato (la escena lugareña), sino un significado abstracto, nocional, *verbal*, que se desarrolla sobre una escena de paisaje universal, pero que tiene la forma de un inventario de proverbios cuya representación son los *exempia*. Schulz llega a reconocer bien 118 proverbios, cuya matriz común es la de tratar el tema de la fe. Pero el sentido del cuadro no es solamente el de la nómina proverbial. La autorreferencia breugheliana al hecho de representar un mundo al revés funciona aquí como una posterior prueba intertextual, y el inventario de los proverbios se convierte en inventario de la locura. Entonces el análisis de Schulz parte, además de Schefer, también de una teoría del intertexto, que efectivamente aparece en la segunda parte del ensayo, cuando la autora efectúa una contraprueba sobre un texto de Villon, la *Ballade des proverbes*, donde el procedimiento es idéntico: una acumulación de proverbios que refleja el discurso oficial sobre el buen sentido aparente, pero que luego, en cambio, lo invierte parodísticamente.

El caso de Schulz no es el único en el cual la relación entre visibilidad y legibilidad es entendida en forma diferente que Schefer, y quizás en forma hasta contradictoria con sus tesis. Dos ejemplos complementarios van a ilustrar esta afirmación. En los *Estudios semiológicos* de Louis

MARÍN (1971a), una buena mitad del volumen está dedicada al análisis de obras pictóricas (en particular, cuadros de Poussin y de Philippe de Champaigne). Incluso Marin parece asociarse al principio según el cual sólo se hace semiótica de la obra de arte cuando ésta es «semiotizada» a través del lenguaje verbal. Pero, según Marin, esa semiotización se encuentra no tanto en el procedimiento de segmentación del cuadro en «lexias» contemporáneas a su análisis semiótico, sino más bien en las *descripciones* verbales del cuadro mismo, que no son necesariamente (o no aún) un metalenguaje semiótico. Las descripciones del cuadro son más simplemente un material que lo verbaliza, mostrando, además, la multiplicidad de lecturas posibles, y sobre todo dejando entrever que el cuadro es probablemente la matriz de verbalizaciones que pueden llegar a ser infinitas o, de cualquier modo, extremadamente abiertas (aquí Marin no considera la teoría peirceana del interpretante,³ pero su concepción no está muy alejada de la del filósofo americano).

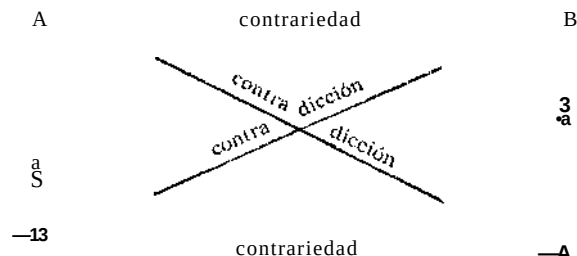
Un ejemplo más concreto de la diversidad de métodos de MARÍN está en *La description de l'image* (1970b), donde se analiza un cuadro de Poussin, *Paisaje con un hombre matado por una serpiente*, título elaborado por el catálogo de A. Blunt en base a uno anterior, *Los efectos del miedo*. Anteriormente, Marín había analizado la obra de Poussin en un trabajo presentado en 1968 en un simposio de Urbino sobre el análisis de la narración, «Racconto pittorico e racconto mítico in Poussin». En esta oportunidad se verificaba la relación entre dos tipos de narración, la del mito y la «traducida» en la pintura, y se partía de allí para observar el cuadro como un lugar de encuentro de actividad intersemiótica. Esta vez el punto de vista es bastante diferente: más bien se parte de la consideración de que cada obra de arte no es simplemente el fruto de una

3. Se entiende por «interpretante» cada «explicación» de un signo (definición, sinónimo, ejemplo, objeto mostrado como ejemplo, etcétera) y que ella misma es un signo explicable, a su vez, por medio de interpretantes. Estos constituyen, entonces, una cadena ilimitada, aunque no infinita. Sobre el tema, véase Eco (1979).

transposición intersemiótica, sino de una dislocación de lecturas que no sólo dependen de la visibilidad del cuadro sino de su legibilidad en *momentos diferentes*. Sobre esta base, Marin comienza una verificación de las «descripciones» que se han hecho de la obra de Poussin a lo largo de la historia. Hay varias: los *Dialogues des Morts* de Fénélon, el *Critical Catalogue* de A. Blunt, la sexta y la octava de las *Entretiens sur la Vie des plus excellents Peintres* de Félibien y la leyenda de una copia de la obra realizada por Baudet. En todos estos trabajos se pueden verificar algunas oposiciones significativas. Por ejemplo, a nivel de descripción es común la oposición «paisaje» versus «historia», lo que constituye un esquema general de lectura, pero que es rellenado en forma diferente por los diferentes autores. Mientras que en Blunt el término «paisaje» es más importante que «historia», para otros domina el segundo, aun en relación con una descripción de la obra en clave representativa-teatral. Finalmente, una clave posterior de lectura la da el nivel semántico con el que se verifica la obra en sus diferentes intérpretes, precisamente a partir de la serie de significados expresados con aquel primer título alíquo, *Los efectos del miedo*. También en este caso, y sobre la base de esquemas lógicos y del cuadrado de Greimas,⁴ Marin encuentra una estructuración de las lecturas del cuadro.

El segundo ejemplo es diferente aun. En *Semiótica filológica* (SEGRE, 1979a), hay un capítulo dedicado a «La

4. El cuadrado semiótico es un esquema lógico de cuatro posiciones, configurado según dos ejes de términos contrarios, dos de términos contradictorios y dos de implicaciones, tal como en la figura siguiente:



descripción al futuro» y, en particular, a las «invenciones» de Leonardo da Vinci. Segre también parte del problema de la relación entre visibilidad y legibilidad de la obra pictórica, pero después de haber aceptado su principio general, de acuerdo con Marin y Schefer, le da una interpretación más cercana a las tesis de Lotman y Uspensky sobre los sistemas secundarios de modelización. En efecto, Segre sostiene que sólo el lenguaje verbal es intermediario de la semioticidad en relación con los textos no verbales, pero que es necesario distinguir entre las diferentes *verbalizaciones* de la obra en forma más histórica y filológica. Por ejemplo, más allá y más acá de la realización de la obra se pueden apreciar dos tipos generales de verbalización: la descripción al pasado (sucesiva a la realización) y la descripción al futuro (anterior a la realización, y de alguna manera proyecto verbal de la realización misma: un contrato, una idea escrita por el artista, un motivo literario preexistente). Si se considera, entonces, que la realización nunca es *única*, pero puede tener diferentes fases (diseño, copias, variantes del mismo autor o de otros autores), se ve cómo la semiotización de la obra es interpretable como un proceso, en el cual las verbalizaciones median el sentido.

4.5 El modelo greimasiano

Desde el punto de vista teórico general, Greimas considera la *semiótica visual* o *semiótica plástica* (contraponiéndose a una semiótica de la imagen) plenamente en el interior de una semiótica general. La semiótica general a la que se refiere Greimas es, obviamente, una semiótica de la significación y no una semiótica de la comunicación (véase la parte 4.3), y sobre esta base se entiende el rechazo de la semiótica de la imagen, característica de los años sesenta y condicionada por la investigación tipológica de signos a partir de una presunta naturaleza suya, o a partir de la naturaleza del canal que los vehiculiza. Por otra parte, la crítica a la semiótica de la imagen implica todavía dos aspectos: el primero es el de atenerse sólo al

plano de manifestación, que la semiótica de la significación, en cambio, sobrepasa, para examinar los planos de la expresión y el contenido; el segundo es que la semiótica de la imagen, fundada sobre una tipología de los signos, considera la imagen como efecto global y entonces elude el problema de la segmentación, o la considera como conjunto de «motivos» concatenados y termina por identificarse con la iconología, es decir, con una ciencia lexical (véase GREIMAS, 1970; 1979; FLOCH, 1982a; FABBRI, 1979).

Un rechazo posterior de la semiótica plástica tiene que ver con el concepto mismo de iconocidad, es decir, el acudir al referente para definir la naturaleza semiótica de la imagen. La puesta en relación de un lenguaje visual con el referente implica, en efecto, que el que mira tiene una capacidad interpretativa frente a lo que está mirando, capacidad que le permite un juicio de analogía entre la imagen y su «referente» en oposición a las lenguas. Pero ese juicio es un fenómeno intracultural y, por lo tanto, un juicio semiótico: sólo en el interior de una cultura y en el cuadro de un sistema de actitudes con relación a los sistemas de la expresión y de la significación se pueden formular esos juicios. En realidad, la referencialización se debe considerar un fenómeno intersemiótico, determinado por un contrato entre enunciador y enunciatario, en el cual el enunciatario juzga por el logro o el dominio de la veridicción, es decir, de un «parecer verdad» de la imagen. A este tipo de contrato, Greimas lo llama «contrato enunciativo». Si se formula en términos de intertextualidad (entre semióticas construidas y semióticas naturales), la «iconocidad» puede ser definida como *ilusión referencial*: resultado de un conjunto de procedimientos aptos para producir un *efecto de realidad*, efecto de sentido relativo a una concepción culturalmente variable de lo real. La ilusión referencial, por otra parte, sólo se encuentra en ciertos géneros de textos y sobre todo en dosis desiguales. Por lo tanto, tal ilusión referencial no es constituyente de una semiótica denotativa sino sólo de sistemas sociales de connotaciones.

El término *iconización* puede especificar, entonces, el

de *figurativización* del discurso, en el cual se distingue la fase de *figuración* verdadera (reducción de temas a figuras), y luego la *iconización*, que traduce figuras ya constituidas para producir efecto de realidad.

La semiótica plástica comprenderá una semiótica del espacio y una semiótica plana. Esta se caracteriza por el uso de un significante bidimensional. Se tratará entonces de utilizar categorías visuales específicas a nivel de plano de la expresión (anteriores a la observación de la relación con el plano del contenido) para describir ese significante. El fin de la descripción es el de observar las leyes que la naturaleza de un determinado plano de la expresión impone a la manifestación de la significación. Además, la semiótica plana se propone descubrir las formas semióticas minimales comunes a los diferentes sectores visuales. En este cuadro, la imagen es considerarla como una unidad de manifestación autosuficiente, un texto-ocurrencia comparable a los textos de otras semióticas, que se puede construir como objeto semiótico (véase GREIMAS, 1970; 1976a; 1979; 1981).

Entre los cultores de la semiótica greimasiana podemos distinguir dos niveles de contribuciones. Búsquedas más «puras» (es decir, deducidas rígidamente del modelo semántico-generativo de Greimas) y búsquedas que se rehacen parcialmente aplicando sólo conceptos locales. Entre los aportes más apretadamente homogéneos con la escuela de París, se considera un artículo de Jean-Marie FLOCH, «Quelques positions pour une sémiotique visuelle» (1978), que tiene el mérito indiscutible de exponer con gran claridad los límites y la finalidad de la semiótica visual. Casi dogmáticamente (son muy programáticas, por ejemplo, las referencias a Saussure y Hjelmslev), Floch, después de haber señalado las características apenas aludidas de la semiótica plana, ejemplifica un modelo de articulación del plano de la expresión («informado y transformado en *sustancia* de una forma»). El ejemplo de Floch concierne al sistema de los colores, para entenderse como conjunto de las «cualidades realizadas» en una imagen, es decir, no como sistema de pigmentos todavía no relacionados con un contenido, sino más bien como «paleta realizada en la

obía del artista». Floch propone esta subdivisión del plano de la expresión:

nivel profundo: categorías cromáticas que constituyen los rasgos cromáticos (en la misma forma en la cual las categorías fónicas constituyen los rasgos fónicos);

nivel de superficie: figuras cromáticas (o «tonos»), a nivel de manifestaciones (las «tintas»), que a su vez constituyen los «formantes cromáticos» (o «significantes» de los signos), que ya están relacionados con un contenido.

El esquema es aplicado a una fotografía de Boubat que representa un desnudo (el análisis de la fotografía es apenas aludido aquí, pero será tema de una investigación específica en FLOCH, 1980). Por fin, Floch se detiene en la relación entre semiótica visual y semiótica general, y observa que el proyecto greimasiano de semiótica general, construido a partir de una semántica, define con exactitud el campo de funcionamiento de las semióticas particulares. Estas no son por cierto «específicas» y autónomas, pero tienen por objeto el (o los) lenguaje(s) de manifestación de la significación. Como todas las semióticas particulares, cuya denominación viene de una tipología de los canales de transmisión, también la semiótica visual tendrá, entonces, que anularse en el interior de la semiótica general. El campo de aplicación será provisorio y destinado a establecer procedimientos de hallazgo y descripción del plano de la expresión, que se convertirán en elemento de verificación para la descripción de la significación (véase GRKIMAS, 1970, 9). Una segunda tarea es la de integrar los problemas derivados de los estudios concretos sobre los objetos visuales con los problemas de la semiótica general.

Entre los trabajos que se han hecho en la llamada «Escuela de París» (y que son bastante numerosos en nuestro sector), vale la pena recordar tres aplicaciones concretas a tres textos visuales. La primera consiste en el análisis del famoso cuadro de Mantegna *El Cristo muerto* (véase THÜRLEMANN, 1980b). Después de una rápida y competente introducción histórica en la cual Thürlemann expresa cómo el título deriva del tema central del cuadro (pero el título es moderno: en el testamento de los her-

manos de Mantegna aparecía como *Cristo in y;iiüMo*, subrayando su característica de ejercicio perspectivístico), el autor se detiene en el dispositivo de espacialización realizado mediante el «escorzo». Y para hacer un esquema de relación entre sujeto de la enunciación y sujetos del enunciado (y, entonces, entre espectador, y Cristo y los que lloran). Este esquema al espectador en una posición respecto a Cristo que es isomorfa a la de los que lloran en el interior del cuadro. Lo que significa que Mantegna construyó, por medio del artificio de la proyección ortogonal, una identificación espacial entre el espectador fuera del cuadro y los espectadores dentro del cuadro. Es precisamente este proceso de identificación el que transforma sensiblemente el esquema iconográfico típico de las «lamentaciones sobre Cristo» (como en Bellini, Crivelli y muchos otros). El escorzo (o proyección ortogonal) contradice, por otra parte, la perspectiva con la que son retratados los que lloran: nosotros estamos colocados frente *no del cuadro sino de un tema suyo* como si estuviéramos dentro del cuadro en una posición análoga a la de los que lloran. Por otra parte, este esquema geométrico construye una oposición semántica entre los sujetos del cuadro: oferta y rechazo de contacto coincidente con una oposición entre vida (los que lloran) y muerte (Cristo). Esa oposición está reafirmada por el sistema cromático utilizado, que hace contrastar el encarnado y las ropas de los que lloran (animado/inanimado) pero no el encarnado y las ropas de Cristo (inanimado/inanimado). Con este mecanismo se logra dar al espectador una competencia modal idéntica a la de los que lloran (/querer/ -f /no poder/comunicar). La identificación en la competencia modal produce una reacción pasional en el espectador que se supone es del mismo grado de la de los que lloran. Como se ve, un excelente ejemplo de aplicación del esquema greimasiano de las *modalidades* a la pintura narrativa, destinado a describir la dimensión cognitiva del discurso pictórico.

Un segundo trabajo (lamentablemente inédito) es el de Paolo Fabbri y France Grand (FABBRI-GRAND, 1981). A través del análisis de una notable colección de obras pie-

tóricas que van desde la mitad del siglo xv a la mitad del siglo xvi, Fabbri y Grand se detienen en un «motivo» bastante repetido y que nunca ha sido analizado en su significado por los historiadores del arte: la alfombra. La interpretación de la función de la alfombra sirve como oportunidad para ensayar una redefinición del concepto «motivo» (típicamente iconológico) en semiótica general. Fabbri y Grand llegan a él a través de la teorización del concepto de *formante* de un signo. El motivo se determinaría como signo constituido por una conjunción de diferentes formantes. En el caso específico de la alfombra se subrayan el cromático y el geométrico-espacial. El motivo de la alfombra se manifiesta, entonces, como un *lugar pictórico* destinado al realce tanto desde el punto de vista de la sintaxis narrativa (disposición de los actantes), como desde el punto de vista de la sintaxis de la superficie de la tela (emergencia de lugares desde el punto de vista de la enunciación). Y, por cierto, el lugar de realce está destinado a producir un realce en la lectura y a mostrarse como realce de personajes, siendo portador del papel de *maiestas*. Históricamente, ese lugar de realce cambia de carácter a nivel de manifestación con el cambio evidente de las relaciones sociales: de lugar exclusivo de la Virgen (o de la Madona con el niño), pasa a versiones siempre más laicas, como en los célebres *Embajadores* de Holbein o en la *Partida de los embajadores* de Carpaccio. Última observación: la alfombra no es un elemento lexical sino sintáctico. No funciona como «alfombra» sólo lo que reconocemos como alfombra. Puede ser una «alfombra» también algo que reconozcamos como otro objeto, por ejemplo un jardín o un pavimento.

El tercer ejemplo que queremos recordar no es un texto único, sino un conjunto de diferentes contribuciones aparecidas en *Communications* (véase FLOCH, 1981a; ALKAN, 1981; DE KUYPER-POPPE, 1981). Las consideramos unitariamente no tanto por el objeto de análisis, sino porque demuestran algunas diversidades internas en la aparente unidad de método. Los tres ensayos están inspirados en la semiótica greimasiana, pero lo que los diferencia no es tanto su objeto (Floch se ocupa de un cuadro de Kandins-

ky, Alkan de las esculturas de Brancusi, de Kuyper-Poppe del «panopticon») sino un modo divergente de aplicar la teoría. Como reconoce también el responsable del número, Philippe Boudon, los tres artículos representan, casi tres direcciones conceptuales: Alkan está por una dirección más sociosemiótica, acentuando los aspectos modales de la construcción del discurso; Floch se caracteriza por un mayor empirismo y por el deseo de segmentar el plano de la expresión como operación preliminar, quedando de esta manera unido a la *aspectualidad* de la obra (pero que en este caso parece resistir al tipo de segmentación que se le plantea); de Kuyper y Poppe plantean, en cambio, la búsqueda de niveles más generales de articulación del contenido, que casi rozan la investigación filosófica sobre base lingüística, como cuando intentan trazar las líneas de una filosofía de la transparencia, basada sobre la mirada absoluta que caracteriza al panopticon.

Como decíamos al comienzo, desarrollan un discurso diferente aquellos estudios que sólo parcialmente se inspiran en Greimas, aunque sin duda derivan de él. Sobre todo es el caso del Grupo p y de Philippe Minguet, que pertenece a él. Autores del más significativo acercamiento a una retórica estructural, los estudiosos belgas utilizan de Greimas sólo los conceptos de la *Semántica estructural* (GREIMAS, 1966) y, en particular, el término *isotopía* (principio de coherencia formal de un enunciado). En lo que concierne a las artes visuales, el Grupo p, busca elaborar un sistema analítico que lleve a una retórica visual de tipo estructural análoga a la que está definida para el lenguaje verbal (véase GRUPO p., 1971). En este sentido, ya son numerosas las investigaciones parciales realizadas por el grupo. La más compleja es la concerniente a dos nociones base de la retórica visual: la de *icónico* y la de *plástico* (véase GRUPO p., 1979a). La imagen no es sólo un elemento [cónico (mirnético), sino también un elemento plástico (relativo al material expresivo). Pero plástico e icónico no son las dos caras del signo, expresión y contenido. Son dos dimensiones cada una de ellas provistas de cada uno de los dos planos. Después de la posterior división de los dos planos según el modelo de Hjelmslev (materia/forma/

sustancia) esto se aplica en pleno para lo irónico, pero es modificado para el plástico, donde podemos hablar de una materia (el continuum que precede la segmentación), pero sucesivamente sólo de una *gradualidad*, ya que el plástico no se deja segmentar en forma definitiva. A través de las categorías semióticas que hemos expuesto, el fenómeno visual puede ser descompuesto en siete áreas homogéneas de análisis:

materia de la expresión plástica e icónica (*son coincidentes*);
 gradualidad de la expresión plástica;
 gradualidad del contenido plástico;
 sustancia de la expresión icónica;
 forma de la expresión icónica;
 sustancia del contenido icónico;
 forma del contenido icónico.

A las siete áreas se les aplica luego el esquema hjelmsleviano de la relación entre denotación y connotación,⁵ y sucesivamente se busca un conjunto de caracteres que definen la norma y la desviación en los mensajes visuales (y esos caracteres están basados en las leyes de isotopía). El esquema parece listo para la aplicación.

Minguet es uno de los representantes del Grupo p., ya famoso por sus estudios sobre la retórica estructural, aplicada, en algunos casos, también a la retórica visual. El ensayo sobre la imagen, que muestra su orientación greimasiana, es *L'isotopie de l'image* (MINGUET, 1974). También este texto de Minguet desarrolla un concepto greimasiano, buscando aplicarlo a la imagen entendida como texto concluido.

El concepto es de *isotopía*, que consiste en el postulado de la totalidad y coherencia de significación interna en un mensaje o en un texto entero. El discurso, entonces, sería

5. Según la formulación de HJELMSLEV (1943): dado un sistema basado en la regulación entre plano de la expresión y plano del contenido (E r C), puede ser que sea un elemento de un segundo sistema, constituyendo el plano de la expresión—^E—r C.

El primer sistema es llamado «denotativo» y el segundo «connotativo».

definible no sólo por medio de reglas lógicas de concatenación de secuencias, sino también por la homogeneidad de un nivel dado de significados. Ese concepto es particularmente importante para el estudio de mensajes contruidos según códigos particulares (humor, publicidad, mito, poesía), con frecuencia definidos en forma muy vaga como «ambiguos» o «polisémicos», pero más rigurosamente definibles como «pluriisótopos». Minguet propone transferir el concepto de isotopía también a la imagen figurativa, para no hablar de los textos mixtos (palabra e imagen), donde la alotopía parece ser ley absoluta. Simplemente queda el problema de no transferir el concepto mecánicamente, sino recordar que las relaciones de determinación de la alotopía en la imagen y en el lenguaje natural son siempre muy complejas. Minguet propone, entonces, una clasificación sumaria de varios tipos de situaciones:

1. Imagen isótropa: detención de la decodificación por medio de la identificación de un objeto figurativo homogéneo.

2. Imagen con alotopía proyectada: es el caso de la imagen alegórica, basada sobre una convención iconográfica o sobre un fantasma del espectador suscitado por una connotación de la imagen. Este tipo de alotopía debe ser considerado extraicónico.

3. Imagen y alotopía dada: una alotopía está dada cuando en la imagen uno de los elementos no puede ser integrado en el esquema constitutivo. Hay dos especies: alotopía no significativa (el elemento no isótopo no es revaluado); alotopía significativa (el elemento extraño se convierte en punto de partida de una nueva isotopía que tiende a la reinterpretación más o menos completa del material figurativo).

Siempre sobre el concepto de isotopía, se señala también el trabajo de Michei Costantini (COSTANTINI, 1980) sobre Maievitch, en el que el autor define algunas composiciones del artista soviético en base a isotopías formales a nivel de la expresión, mientras hasta ahora era habitual ver aplicado el concepto a los aspectos de la forma del contenido.

4.6 Investigaciones lógicas

La aplicación de conceptos operativos derivados de la lógica (en sus diferentes expresiones de escuela), no es muy corriente en las artes (y tanto menos en las artes figurativas). Habitualmente los ejemplos figurativos se usan simplemente para ilustrar razonamientos casi-límites o paradojas a resolver. Pero es raro que la lógica se haya ocupado de cuestiones de interpretación de las obras. Por otra parte, como afirma Max BLACK (1972), examinar ciertos aspectos de la representación podrá llevarnos a mejorar el conocimiento de sus condiciones, pero no de sus *fin*es, y sobre todo en el campo del arte. En un sentido propio, quizás el único intento verdadero de utilizar instrumentos lógicos para el arte es el que propuso Nelson Goodman (GOODMAN, 1968), mientras lo demás sólo se limita a discutir las comparaciones entre los enunciados (o la forma de los enunciados) científicos y los enunciados (o la forma de los enunciados) artísticos (sobre el tema, véase también, en la parte 4.8, THOM, 1982).

En *Los lenguajes del arte* (GOODMAN, 1968), decíamos, se asiste al único intento verdadero de instituir una estética lógica. La crítica general al estado actual de la disciplina estética está expresada con claridad desde el comienzo: está en declinación la estética clásica como ámbito de las ciencias históricas y literarias, y su legitimidad está, incluso, puesta en duda a favor de investigaciones técnicas, especializadas, experimentales. Por otra parte, la voluntad de comenzar una transformación de las disciplinas humanísticas mismas ha hecho que se intentase darles una disposición científica, y a ello han contribuido la lingüística general y la semiótica, de manera totalizante, hegemónica, aunque quizá desordenada e imprecisa. Es evidente que se trata de un proceso positivo, pero tal vez ha llegado a basarse precisamente sobre los prejuicios que debía abatir. Goodman intenta una reflexión sobre este aspecto de la estética de hoy. Pero su punto de partida es totalmente original: un horizonte lógico-epistemológico desde el cual afrontar todo el aparato conceptual con el que han sido tradicionalmente tratados los problemas del

arte. Por este camino, Goodman llega a una nueva clasificación de las artes y a una redefinición revolucionaria de la experiencia estética misma. El autor trabaja a través del análisis de la «representación»: de los diferentes tipos de referencia, de las notaciones, y delinea el cuadro de una teoría general de la actividad simbólica. El resultado es, precisamente, el de abrir problemas inéditos, y aportar nuevas conexiones entre campos diferentes de investigación: en este sentido la teoría del arte se convierte en motivo de una nueva reflexión filosófica. Se atacan las viejas separaciones entre experiencia estética y experiencia científica, entre arte e intelecto, entre conocimiento y emoción. Sin duda, el momento más convincente del análisis de Goodman es aquel de la aplicación de teorías esencialmente lógicas a los lenguajes del arte, sobre la base de anteriores estudios clásicos sobre la modalidad y la referencia, tales como los estudios sobre Carnap y la sintaxis lógica del lenguaje, sobre Leonard y, particularmente, sobre Quine y su construcción de una teoría nominalista de la referencia. La sutileza del análisis técnico, el aparato terminológico riguroso, el cuadro de la lógica, sirven aquí para dar un soporte para una investigación que, en conjunto, todavía es pionera. El punto de partida de Goodman es el concepto de *denotación* (no en el uso lingüístico sino en el lógico de Frege).

Goodman observa que no es posible una teoría desnuda de la referencia (o denotación de una expresión), si no está asociada a, o interpuesta con, un conocimiento proposicional del objeto de referencia. Una teoría de la denotación pura, por otra parte, no explicaría de ninguna manera el lenguaje, porque no explicaría la naturaleza de términos que son sin denotación, como «unicornio» o «sirena». Ahora bien, el conocimiento proposicional que se agrega a la denotación permite decir que cada representación funciona proposicionalmente, por medio de las que Goodman llama «figuras-como», es decir, representación de alguna cosa como otra cosa. Nosotros comunicamos, entonces, por medio de «x-figura», como «unicornio-figura», «sirena-figura», etcétera, términos que están dotados de propiedades y por lo tanto funcionan proposicional

mente. En este punto, una clasificación de los lenguajes del arte se convierte en una clasificación tipológica de las figuras, concebidas como objetos y no como figuras de algo: una clasificación de sus tipos a partir de las propiedades que ejemplifican. Como se ve, el empirismo lógico de Goodman crea aperturas a investigaciones de alguna manera paralelas a las que se dan en el ámbito del texto literario a partir del concepto de mundo posible.⁶ las figuras-como, en efecto, son articulables como propiedad de individuos que no necesariamente pertenecen a un mundo de referencia única, pero posible.

En *How Pictures Represent?* (BLACK, 1972) está contenido un argumento muy similar, pero con conclusiones diferentes. También aquí el tema de fondo es la naturaleza de la representación visual y el intento de explicar «cómo» representan las imágenes. Black parte de la pregunta: ¿qué es lo que hace de una imagen naturalista una representación del propio sujeto? ¿Pero qué cambia cuando la imagen es convencional? Después de lo cual examina diferentes criterios que pueden proponerse para el papel de condición necesaria para basar la relación de «representación». El primer criterio es el de la *historia causal* de la imagen figurativa naturalista: se trata del intento de aducir circunstancias tautuales contingentes que pueden ser requeridas en la producción de una representación. Pero esas circunstancias no determinan el carácter de una imagen en virtud de una necesidad lógica o lingüística. Un segundo criterio es el de la referencia a las presuntas *intenciones del emisor*, pero también aquí se corre el riesgo de la circularidad lógica, porque determinar esas intenciones también requiere especificar si la intención ha sido realizada en la representación actual. Un tercer criterio es el de la *información*, que también se manifiesta como puramente tautológico, por la imposibilidad (admitida también por Hintikka), de conjugar teoría

6. En la acepción de Eco: un posible curso de hechos o un posible estado de cosas como hipótesis del lector sobre el futuro de una narración. El mundo posible es definido, entonces, desde una actitud provisional desarrollada a partir de indicaciones del texto (véase Eco, 1979).

de la información estadística y teoría de la información semántica. El cuarto criterio es el bien conocido de la *similaridad* entre imagen y el objeto mismo y, en la medida en que las teorías antiicónicas sean débiles porque contradicen un concepto de similaridad demasiado vulgar, es cierto, sin embargo, que la similaridad misma sólo plantea interrogantes posteriores respecto al significado del «ser similar» o «aparecer similar». Un criterio más probante, aunque más limitado, es, en cambio, el de definir la competencia para «leer» una imagen como derivada de un conocimiento esquemático del proceso con el cual, de hecho, ha sido producida. En base al conocimiento de la procedencia final de la imagen comprendemos lo que «muestra»: la referencia a las circunstancias de producción puede ser necesaria para determinar qué es el sujeto. No sólo: éste, proyectado sobre los criterios precedentes, puede hacerlos más útiles y capaces de explicarnos la relación de representación. El resultado conclusivo, entonces, es que a partir de un cierto punto de vista se pueden construir conceptos-fila basados sobre una maraña de conceptos individuales, cada uno de los cuales orientado al fin de un punto de vista potencial del análisis.

Para concluir, un caso anómalo, como es el de Sol WORTH en *Pictures Can't Say Ain't* (1975), que no es un lógico, pero que hace referencia a la lógica como método para la construcción de un metalenguaje descriptivo de lo que llamamos «imágenes». Worth ha sido uno de los más inteligentes representantes de aquella escuela semiótica americana específica que vuelve al conductismo y, en general, a la tendencia pragmática de anteponer con una investigación estadística en el campo de los comportamientos colectivos a cualquier teorización rigurosa. Worth precisa, desde el comienzo, que la finalidad del ensayo no es tanto la de hablar de pintura ni de los «signos visuales o pictóricos», sino la de hablar de las «imágenes» en general, que son confundidas con demasiada frecuencia con los «signos visuales». En esencia, Worth quiere llegar a delinear el funcionamiento específico de esa clase de objetos. Como planteo preliminar él busca, sin embargo, poner en claro qué se debe entender por «significado», por-

que la existencia de dos tipos de significado (atribucional y comunicativo) es fundamental para aclarar el estatuto de las imágenes. Para Worth (curiosamente como para la semiótica saussuriana), el significado comunicativo es consecuencia de una intención de comunicar, tan clara para el emisor como para el destinatario de un mensaje. Pero, en segundo lugar, las imágenes no pueden ser juzgadas, incluso cuando responden a los requisitos de producto intencionalmente transmitido sobre la base de convenciones sociales reconocidas, en base a un parámetro de verdad-falsedad: la interpretación de las imágenes es sustancialmente diferente de la de las palabras. En otras palabras, los aspectos sintácticos, prescriptivos, verídicos de la gramática verbal, pueden ser difícilmente aplicados a los hechos pictóricos. ¿Cómo y qué significan entonces las imágenes? En el plano de la estrategia comunicativa, la mayor diferencia con las palabras está en el hecho de que las imágenes procuran la articulación de hechos existenciales antes que verídicos y, por lo tanto, las imágenes no funcionan como proposiciones. Por otra parte, las imágenes no tienen la capacidad formal de pintar hechos negativos y, por lo tanto, la dimensión de verdad o falsedad se hace del todo inútil. Los significados implicados e inferidos por medio de imágenes no son, por lo tanto, pertenecientes a un continuum verdadero-falso, sino a una dimensión de existencia-no existencia. Finalmente, en lo que se refiere a cómo comunican las imágenes, si esto se piensa tanto como interaccional (atributivo), como comunicativo, una estrategia interaccional hace posible que una imagen signifique algo, mientras el significado comunicativo está constituido por una interpretación de la competencia en la presentación de una dialéctica entre imagen y «realidad» concerniente, precisamente, al hecho de estructurar esa realidad. En conclusión, una semiótica de las imágenes debe asumir la tarea de describir las estructuras de la comunicación visual en sus muchos códigos y en sus formas específicas.

4.7 Semiótica neopeirceana

En esta parte serán tomados en examen algunos acercamientos al fenómeno artístico que en alguna medida se encuentran en el pensamiento de Charles Sanders Peirce. Es necesario advertir que el adjetivo «neopeirceana» es bastante impropio. No se trata, realmente, de una semiótica que vuelve cíclicamente a Peirce para retomar en una nueva óptica, quizá de escuela, las indicaciones teóricas. Se trata más bien de un conjunto de trabajos muy diferentes entre sí, que tienen en común simplemente el llamado general a la semiótica de Peirce, incluso para aplicarla a campos no vislumbrados en su momento por el filósofo americano (como veremos, por ejemplo, con el de la zoo-semiótica con Sebeok). El adjetivo «neopeirceana» es, pues, impropio, ya que entre los trabajos que se examinan están también considerados los de un clásico como Max Bense, que ya ha sido tratado en el capítulo sobre la tradición semiótica, y que no representa por sí una «nueva» tendencia sino, más bien, la jefatura de un grupo más joven que dirige la revista *Semiosis*. Finalmente, el adjetivo «neopeirceana» es impropio, porque no sólo los individuos y las escuelas que hemos citado aquí se refieren a Peirce. Por ejemplo, también es fuertemente peirceana la semiótica de Eco, que es tratada en otra parte, y también son peirceanos muchos estudios que sin embargo están catalogados bajo otro título. En esta parte, en cambio, se incorporan estudios e investigaciones que tienen como fundamento un *modelo rígido y casi exclusivo* de semiótica, que precisamente arranca de Peirce.

De la estética de Max Bense hemos hablado en el segundo capítulo. Queda por tratar aquí una serie de aplicaciones bensianas de argumentos específicos. En primer lugar, vale la pena señalar un trabajo referente al color y la forma.

Se trata de un capítulo, el único publicado en italiano, extraído del libro *Zeichen und Design, Semiotische Aesthetik* (BENSE, 1971), en el cual Bense trata un problema generalizable a otros objetos estéticos que no sean los objetos de diseño industrial: la forma y los colores.

Sobre la base de la semiótica peirceana, Bense trata de analizar el problema del «lenguaje visual», y lo hace partiendo de un dato de la teoría de la percepción: no es posible percibir un color sin forma y ninguna forma sin color; son objetos de la percepción sólo las unidades elementales o complejas de forma y color. La extensión del color está siempre determinada por una forma, mientras que la extensión de una forma está siempre determinada por el color, al menos su contorno. Formas y colores pueden ser entendidos, entonces, como elementos de una semiótica visual que podemos llamar «formemas» y «cromemas», mientras que las unidades perceptivas visuales se pueden denominar «perceptemas». Como un lenguaje lógico riguroso se construye (según Carnap) sobre / nombres de objetos individuales y *p* predicados (*L p i*), por analogía se puede dar un lenguaje visual riguroso construido sobre / elementos de forma y *c* elementos de color (*V f c*). Bense dedica toda la restante parte del artículo a verificar si los signos pictóricos así delineados responden (y cómo) a los principios generales de la clasificación de Peirce. Para cada uso del color y de la forma, Bense encuentra puntualmente remisiones icónicas, indexicales y simbólicas a los objetos de referencia; y relaciones «remáticas», «dicentes» y «argumentales» con esos mismos objetos.

Varia Semiótica, de Walter A. KOCH (1971), es de carácter menos unívoco y está dedicado a los sistemas semióticos no verbales, de los cuales examinaremos el estudio sobre la pintura. Koch interpreta la pintura como un código visual constituido por elementos (que pueden ser algo amplio o mínimo) paralelamente al sistema del lenguaje verbal. Sin embargo, él se plantea la pregunta de cómo, en grandes líneas, se podría dar el caso de segmentos o elementos mínimos en una manifestación pictórica. En este sentido es necesario recurrir a la clásica distinción peirceana de los tipos de signos en relación con su objeto: signos simbólicos cuando la relación es arbitraria, indexicales cuando la relación se produce por contigüidad, icónicos si la relación depende de una similitud entre signo y objeto representado. La pintura es un sistema que se basa sobre textos representativos, con matriz icónica fundamental, aun

si Koch también muestra numerosos casos de matriz simbólica o indexical (simbólica, por ejemplo, en el caso del arte abstracto, indexical en textos como la «Cruz» del Gólgota). Pero si se analiza un cuadro según modelos matemáticos y lógicos, es posible darse cuenta de que no representa ni un objeto informativo, ni un objeto estilístico, ni un objeto estético, y más bien será analizado según un análisis focal. Koch distingue diferentes tipos de análisis exactos del sistema de la pintura,¹ todos caracterizados por el hecho de ser metalingüísticos: un metaanálisis informacional que toma el *fokus* informacional de la obra; un metaanálisis estilístico que lo hace con el *fokus* estilístico y un metaanálisis estético que lo hace con el *fokus* estético. Sobre la base de esos tipos reunidos podremos hablar de «lenguaje» de la pintura.

Mucho más decidida y dogmáticamente peirceana es «La Joconde» de Georges DELEDALLE (1976). Enumerando una serie de aplicaciones posibles del concepto de triadidad (y sobre todo el aspecto triádico referido a la relación del signo con el propio objeto dinámico), Deledalle se detiene en el análisis de una obra pictórica, *La Gioconda* de Leonardo da Vinci (que Deledalle plantea como «retrato»). El autor insiste largamente sobre la posibilidad de traducir el juego de interpretantes con los cuales se pueden dar definiciones de la obra en una formulación lógica. Sin embargo, la finalidad de las fórmulas queda bastante imprecisa, a menos que se la entienda como una ejemplificación de carácter pedagógico: es así que las interpretaciones que se consiguen son dadas antes, *antes* y no *después*, que la fórmula haya sido elaborada, y son, sobre todo, interpretaciones poco atendibles, desde el momento en que, por ejemplo, Deledalle indica como interpretante lógico final la lectura de la sonrisa de la Gioconda que ofrece Freud, que, como es sabido, está basada sobre un equívoco iconográfico, un verdadero error del maestro del psicoanálisis.

De un espíritu extremadamente diferente son las investigaciones de Thomas A. Sebeok (también sobre una base rigurosamente peirceana). Sebeok está interesado, sobre todo, en dos aspectos teóricos convergentes. Por un lado, demostrar que los animales tienen un «lenguaje» que puede

entrar en los confines del análisis semiótico; por el otro, demostrar que el modelo peírceano es válido también para estudiar ese «lenguaje». De esta manera, el método de Sebeok es, al mismo tiempo, empírico y deductivo. Empírico porque las investigaciones etológicas sobre el comportamiento animal se presentan en forma experimental, y deductivo porque el comportamiento está explicado recurriendo a categorías semióticas predefinidas. Hay dos textos, en particular, que son ejemplos del método de Sebeok en el ámbito que nos interesa aquí. En *Iconicity* (SEBEOK, 1976), se demuestra el valor de la categoría peírceana del icono en su aplicación al lenguaje animal. También los animales comunican o elaboran estrategias internacionales mediante signos visuales que son producidos por semejanza con su objeto dinámico (por ejemplo, los estrategias de defensa basadas en el camaleonismo, o las estrategias amorosas de «iparada»).

En *Prefigurements of Art* (SEBEOK, 1979), en cambio, el propósito es más ambicioso y seductor aún: es demostrar que los animales producen artefactos comunicativos con función estética (naturalmente icónicos). Y el largo ensayo resume, en efecto, los más recientes resultados de la etología, clasificando los tipos de signo icónico-estético en la línea de Peirce.

4.8 Teoría de las catástrofes

Elaborada en el ámbito de las matemáticas, y más en particular de la topología, la teoría de las catástrofes ha sido llevada a su máximo refinamiento por Rene Thom. Consiste en un modelo geométrico que intenta describir/interpretar (sobre esta dicotomía volveremos enseguida) la evolución de las formas con las que se presenta un fenómeno. La novedad del modelo puede ser rápida y simplemente resumida en estos términos: anteriormente, en el ámbito de las ciencias naturales, así como en el de las ciencias exactas y en el de las ciencias humanas, valía el principio del determinismo absoluto; los fenómenos de transformación o de cambio formal en el ser o en el aparecer

de un fenómeno (la transformación de fase, por ejemplo) eran interpretados como discontinuidades en las cuales estaba vigente la relación de causa-efecto; pero cada cambio puede también ser descrito o explicado como si la discontinuidad fuese reconducible a una continuidad que comprende al mismo tiempo las que son definidas como las causas y los efectos en la génesis de formas.

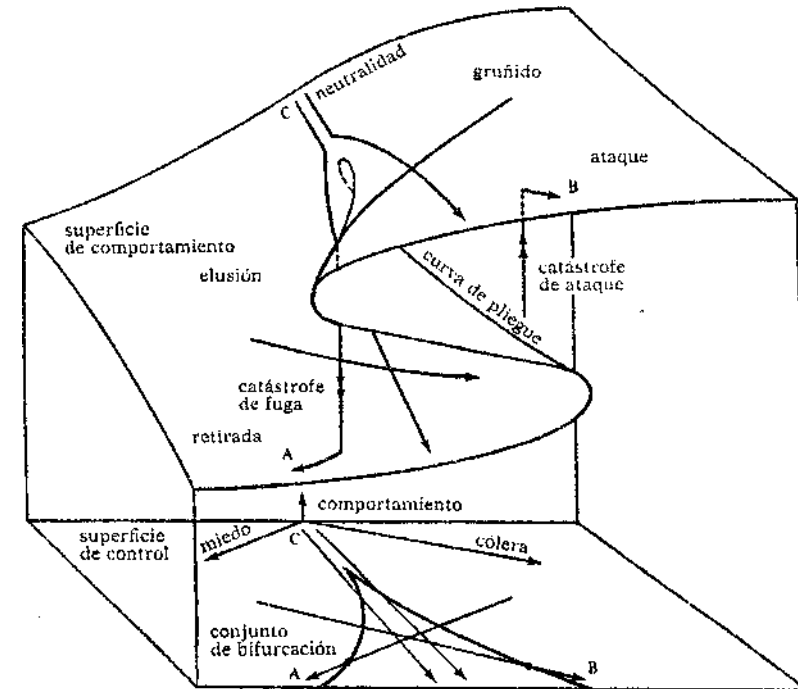
Como hemos dicho, la teoría de las catástrofes consiste en un modelo geométrico muy articulado y *abstracto*, pero que, al mismo tiempo, permite «ver» el desarrollo de un fenómeno porque lo coloca en una situación espacial multidimensional. El modelo es abstracto, repetimos, pero está construido para aplicaciones concretas, las primeras de las cuales han sido producidas en el terreno de la física y de la biología. Pero, en teoría, las aplicaciones se pueden dar tanto en el ámbito de las ciencias exactas como en el de las ciencias humanas. Más bien se puede decir que, según las diferentes aplicaciones, la teoría ha sido saludada de tanto en tanto con suerte muy diferente. En el ámbito estrictamente matemático, por ejemplo, ha encontrado un notable favor como *modelo*. En cambio en el ámbito físico o de las ciencias naturales ha sido a veces rechazada o denegada como no pertinente o no influyente para las explicaciones de los fenómenos. En las ciencias humanas, en cambio, pocas han sido las reacciones, por el escaso relieve o el escaso número de las aplicaciones, a menos que se incluya entre las ciencias humanas la biología, donde la teoría ha sido repetidamente ensayada por el mismo Thom.

De todos modos, la indiferencia o la aversión se encuentran en un problema preliminar: si la teoría de las catástrofes es sólo una teoría descriptiva o si, en cambio, también es una teoría interpretativa y previsional de los fenómenos. Los detractores apoyan la primera respuesta; los fautores más radicales, la segunda. Thom, en verdad, se coloca en el medio. Considera el estudio de la morfogénesis desde un punto de vista geométrico, como una descripción que también es una explicación de los fenómenos, pero no les atribuye carácter previsional. Jean Petitot, en cambio, no excluye que la teoría de las catástrofes pueda asumir, en un futuro, esa segunda función. El hecho de

que la teoría de las catástrofes pueda ser un modelo interpretativo y previsual de los fenómenos, es demostrado con el siguiente razonamiento: mientras habitualmente las reglas de los instrumentos matemáticos de análisis de un fenómeno (pongamos la estadística o la teoría de la probabilidad), son internamente diferentes de las de los fenómenos a los cuales pueden ser aplicadas (la estadística es internamente diferente de un grupo social, pero puede ser aplicada al grupo social para establecer, por ejemplo, el comportamiento electoral), en el caso de la teoría de las catástrofes el modelo catastrófico es interior al fenómeno mismo que es analizado. En este sentido, la teoría lo interpreta *naturalmente*.

El modelo de la teoría de las catástrofes tendría necesidad de otro espacio para ser descrito en su funcionamiento. Muy rápida y elementalmente, entonces, nos limitaremos a observar que la teoría trata de explicar la discontinuidad como un hecho de naturaleza casi siempre posicional. El estado de un fenómeno, indiscifrable en un determinado punto crítico (el punto de catástrofe), puede transformarse de improviso en un sentido o en su (en sus) contrario(s), si es «capturado» por una de las polaridades puestas en juego por el sistema en el cual está insertado. Esas polaridades no son entendidas como estructuras rigidamente contradictorias o contrarias (como hace el estructuralismo), sino como bordes de un plano flexible, como en el diagrama que sigue, una de las siete posibilidades elementales clasificadas por Thorn, es decir *catástrofe en cúspide*.

Obviamente, el modelo se puede complicar según el número de variables de control y de variables de estado puestas en juego además de la dirección bimodal o n-modal del fenómeno examinado. Pero volvamos ahora al punto que más nos interesa, es decir, las aplicaciones (aunque sean escasísimas) que ha tenido la teoría en el ámbito artístico. Algún indicio original se encuentra, sobre todo, en *Stabilità strutturale e morfogenesi* (THOM, 1974), aunque bajo la forma de ejemplo extemporáneo o de posible aplicación. Thom hace referencia, sobre todo, a Magritte y a Escher como artistas que de alguna manera han «representado»



Modelo de agresividad en los perros ideado por Zeeman. El plantea que el comportamiento agresivo está determinado por dos factores en conflicto entre sí, que son la cólera y el miedo. Esos factores están representados sobre un plano de control, mientras que el comportamiento del animal está representado sobre un eje vertical. Para cada combinación de cólera y miedo existe por lo menos una forma de comportamiento probable: se tiene, de esta manera, una superficie de comportamiento. En la mayoría de los casos existe una sola forma de comportamiento, pero en algunas zonas existen dos formas posibles. La punta en el plano de control señala el umbral donde el comportamiento comienza a hacerse bimodal. Si se espanta a un perro encolerizado, su humor sigue la trayectoria A de la superficie de control. El recorrido correspondiente en la superficie de comportamiento se desplaza hacia la izquierda en el plano superior de la superficie de comportamiento, hasta alcanzar la curva de pliegue; aquí desaparece el plano superior y el recorrido cae de golpe sobre el plano inferior: el perro interrumpe el ataque y se retira.

Análogamente, un perro a quien se espanta y que se encoleriza sigue la trayectoria B. (D. R. THOM, *Parabole e catastrofi*, a cargo de G. GIORELLO y S. MARINI, // *saggiatore*, 1980.)

inconscientemente un concepto catastrófico. En efecto, en Magritte y en Escher encontramos con frecuencia las representaciones que, en el interior del mismo cuadro, muestran la posible coexistencia de dos formas estables (pájaros y ranas en Escher, o, siempre en Escher, animales que mirados en un sentido parecen tener una direccionalidad, pero en el otro sentido una direccionalidad opuesta; configuraciones bimodales en Magritte, como en el caso de la botella/zanahoria), pero que también tienen una zona indefinida que puede precipitar en un sentido o en el otro según la posición en el cuadro. Siempre en THOM, 1974, encontramos la indicación de un problema que el autor no resuelve en ese volumen, pero al que se refiere como un posible problema teórico. Se trata de las llamadas «formas informes»: es decir, formas como la asonometría de un cubo, que se puede entender como vista desde el exterior del cubo (su arista proyectada hacia el observador) o desde el interior (su arista proyectada desde la otra parte de la perspectiva), o como los números 3 y 5 escritos en forma no decidible entre los dos, que son al mismo tiempo dos o más formas estables, y son formas todavía inestables y verdaderamente todavía no formadas.

Las indicaciones de Thom pueden ser tomadas en dos sentidos. En un primer sentido (más tradicional) es posible examinar el problema de la *evolución* de una forma artística no limitándose a la investigación filológica sobre la fuente de una forma y, por lo tanto, sobre su simple evolución histórica, clasificando las variables a partir de las invariables (o las variaciones a partir de las permanencias), sino explicando estructuralmente las razones de las variaciones. Y el análisis puede ser efectuado tanto sobre la evolución de un principio expresivo (un color, una línea), como sobre la de un principio de contenido (una estructura compositiva o narrativa). En un segundo sentido (más complejo), es posible examinar, en cambio, la *presencia* de conflictos formales o de contenido en el interior del espacio de cada cuadro, que entonces será entendido como una superficie de comportamiento a la cual se somete una superficie de control.

Entre los ejemplos del primer caso es bueno citar todos

aquellos que absolutamente pueden ser indicados como la primera aplicación de la teoría de las catástrofes a la pintura, *Saint-Georges, Remarques sur l'espace, pictural* (PETITOT, 1979). Petitot examina la evolución de las representaciones pictóricas del mito de San Jorge y el dragón, desde una miniatura del siglo xiv hasta Rubens (pasando por Paolo Uccello, Carpaccio, Rafael, Tintoretto, etcétera). La característica de las representaciones pictóricas es que ellas representan el mito dando a cada actante una localización espacial, es decir, disponiéndolo en un espacio de comportamiento. Esto nos permite, entonces, observar cómo los diferentes actantes⁷ representados por héroe, antihéroe, ciudad, en otro lugar, y el objeto de valor representado en el actor-princesa), se disponen en el espacio según las variaciones que aparentemente no cambian la estructura actancial clásica del mito mismo. Pero eso significa, entonces, que esa estructura rígidamente oposicional, no teniendo en cuenta las variables, en realidad no explica a fondo cada representación. Utilizando, en cambio, algunas catástrofes elementales, Petitot muestra cómo las llamadas «variables» son elementos fundamentales de la estructura capaces de llevar a configuraciones pictóricas muy diferentes entre sí. El desplazamiento posicional de los actantes, por ejemplo, permite entender cómo hay mutaciones de rol (en la permanencia de la estructura del mito): la princesa, tanto por dar un ejemplo, puede ser una presa del héroe como del antihéroe o puede huir de la depredación; héroe y antihéroe pueden no ser realmente contradictorios, sino terminar por colocarse en un espacio que los asocia, y los papeles, sobre todo, pueden muy bien ser personalizados en forma invertida (San Jorge, el antihéroe; el dragón, el héroe).

Uno sguardo sul ponte (CALABRESE, 1981) se puede considerar a caballo entre el primero y el segundo caso.

7. Se entiende por «actante» cada uno de los elementos del inventario de los roles presentes en un texto narrativo, cuyas relaciones forman un «modelo actancial». Se entiende por «actor» cada representación actancial en un personaje de la narración. Un actante puede ser representado en más actores, y un actor puede personificar sincréticamente más actantes.

En este ensayo se intenta el análisis de lo que tradicionalmente se llama (tanto en literatura como en pintura) un «motivo». El «motivo» elegido es la representación del puente en pintura. Y se intenta demostrar cómo el puente no es sólo un elemento lexical (aquello que es reconocible como «puente»), sino también un elemento sintáctico (hay elementos reconocibles como «rebaños», «ríos», «naves», etcétera, que llevan a término la misma función conjuntiva que el puente). En este punto, el análisis prosigue en dos direcciones: descubrir las razones del cambio representativo del «puente» en una serie de obras que van desde las miniaturas medievales hasta los puentes de Cézanne, y descubrir la función del motivo del puente en el interior de cada obra. En el primer caso, se demuestra cómo el puente es un operador de transformaciones entre elementos semánticamente conflictivos (direcciones de los personajes, batallas, choques, conflictos de porciones del paisaje entendidas como representaciones simbólicas, etc.) En el segundo, se demuestra cómo el puente es el lugar de catástrofe entre porciones sintácticamente determinadas del cuadro (por ejemplo, y sobre todo, entre el proscenio y el fondo del cuadro —cinematográficamente, primero y segundo planos—).

Pero el texto más teórico a propósito del segundo problema (sintáctico-morfológico) es *Les contours dans la peinture*, de Rene THOM (1982), dedicado al examen de la función de los contornos en la pintura. La idea de Thom es que se pueda describir la obra de arte como un espacio de acción morfológica que es, al mismo tiempo, local y global. La función de la globalidad está asegurada por el contorno de la obra (el marco, por ejemplo), que no es necesariamente un contorno precisado materialmente, ya que puede serlo sólo psicológicamente (como en el caso de la *performance*). La existencia de un contorno asegura también a la obra lo que Thom llama una «pregnancia», es decir, un carácter de tendencia a la estabilidad formal, que pasará, sin embargo, a través de las fases de inestabilidad identificables con los «saltos» (las «formas salientes»). Una vez definido e identificado el contorno de la obra como aquello que determina una esfera de acción estética, la pregunta siguiente es si esto es suficiente para tratar el tema

de la esteticidad de la obra. ¿La obra se mantiene homogénea en todas sus partes o cada parte es separable de la noción del todo? Thom sostiene que las respuestas no son simples, y que es necesario adjuntar al análisis del contorno lo que él llama el «fragmento», es decir, su análisis, que no debe entenderse como una parte fracturada de la obra (quebrada quizás en razón del tiempo o de los acontecimientos) sino como un centro singular que está dentro de la obra. En este punto, el análisis buscará observar cuál es la relación conflictual (o no conflictual) entre los fragmentos y la totalidad de la obra, y también tratará de advertir si de esa relación se pueden reconstruir recorridos de sentido particulares (recorridos «narrativos») de la obra misma. En síntesis, el estudio de Thom expresa en términos matemáticos o metamatemáticos algunas hipótesis elaboradas paralelamente en la semiótica o en el sector de la hermenéutica. Por ejemplo, la relación entre el todo y las partes de una obra; o, que es lo que más interesa, la relación de «reconstrucción» de la génesis formal de una obra por parte de su lector. Algunas notas introductorias y conclusivas del ensayo tocan después los problemas más generales de estética y, en particular, la relación entre ciencia y arte, que Thom subdivide en dos tipos: la búsqueda por parte de los creativos de una justificación posterior a su quehacer artístico en la ciencia, y la búsqueda por parte de la ciencia de una explicación del quehacer artístico.

4.9 Los artistas interpretados por los filósofos

En esta parte se examinan aportes que una vez más son epistemológicamente muy diferentes entre sí. Por lo que el título es simplemente conveniente y destinado a permitir la presentación de investigaciones que no son clasificables según un modelo semiótico preciso, pero que utilizan tanto el objeto artístico como los conceptos semióticos por reflexión, de naturaleza eminentemente metodológico-filosófica o histórico-filosófica. Queriendo utilizar, podremos llevar con facilidad cada trabajo a categorías aún más precisas. Por ejemplo: la antropología filosófica (es el caso, aunque

diferente, de Michel Serres y Christine Hasenmueller), la *Kultwgeschichte* (es el caso de Michel Foucault), o una especie de «filosofía de las formas» (como para Deleuze y Baudrillard). O las contribuciones se encuadran en el interior de una teoría estética más general de la que representan aplicaciones (como en el caso de Lyotard, Derrida, Deleuze, ya analizados en el capítulo 2.6).

El trabajo más homogéneo respecto a la tradición de la historia del arte es el de Christine Hasenmueller *A Machine for the Suppression of Space: Illusionism and Ritual in a XVth Century Painting* (HASENMUELLER, 1980), dedicado, como ya lo fuera el anterior (HASENMUELLER, 1976) al estudio del cuadro de Van Eyck *Virgen del canciller Rolin*. La autora dedica la primera parte del largo ensayo a examinar el estado de los conocimientos iconológicos e históricos sobre la pintura, y observa que, en apariencia, todo está perfectamente identificado: el comitente (duque de Borgoña), el sujeto (una escena de devoción), los particulares realistas (un paisaje conectado con Arras, sede de un tratado del cual Rolin fue quizás el mediador). Pero el cuadro presenta todavía elementos oscuros, mientras que otros son abiertamente contradictorios con la interpretación tradicional. Es oscuro, por ejemplo, el fin del arreglo del proscenio (y es oscuro el significado de algunos pequeños particulares, como el sujeto de los capiteles del salón donde están Rolin y la Virgen con el niño). En cambio, es contradictoria la referencia simbólica del palacio, que no puede ser ni una representación del Paraíso (Rolin, como comitente, no puede haberse hecho representar ya en el Paraíso por la mala fama que habría producido), ni una representación del palacio del canciller (el estilo no coincide para nada).

Hasenmueller propugna una nueva identificación del tema que haga más aceptable la interpretación y más coherente cada elemento. La nueva identificación del tema es que la pintura representa los dos estadios de la salvación y la aspiración al progreso espiritual: la corona suspendida sobre la Virgen no representaría la corona celeste sino la corona de la vida, y la Virgen no sería la Reina celeste sino el modelo de la humana virtud.

En este punto, una digresión sobre el rito: la rechaza el método iconográfico tradicional, su parecer tiene el defecto de buscar solamente, fuentes de cada objeto representado y de sumarlas para llegar a la representación, y propugna un método que reconstruya el conjunto de la obra como hecho expresivo, en el cual se indagará, por cierto, cada uno de los motivos, pero también el espacio geométrico en sus dos dimensiones de superficie y de profundidad ilusoria. El que llega a ser el mejor método es el de la antropología estructural, representado por Lévi-Strauss, pero sobre todo por Edward Leach con su teoría del ritual como medio de la representación simbólica. Según la teoría del rito de Leach, el cuadro es definido como un orden abstracto más que como una descripción. Un orden abstracto que comprende tres ejes rituales: el de Donatore-Vergine, que representa la transición hacia la salvación, un eje vertical que refleja el desarrollarse del orden divino en el tiempo, y un eje de la profundidad que manifiesta los diferentes grados de la abstracción simbólica. En la construcción del modelo ritual, Van Eyck inventó también una serie de complicados dispositivos simbólicos, que no sólo sirven para *representar* el ritual sino para *hacer del cuadro* un ritual. Detiene las condiciones normales del espacio y del tiempo para invertir la realidad y la ilusión: lo real es el orden divino, y el mundo natural es el símbolo. Entre los dispositivos que se observan está, por ejemplo, la tripartición del espacio de la profundidad en la escena de la devoción, espacio de proyección de nuestro papel de observadores (el jardín suspendido), espacio del mundo. La escisión vertical, a su vez, opone lo natural a lo ideal, con un espacio tiempo de transición que está fuertemente marcado por la figura de Cristo niño. Dentro de este esquema, también los elementos simbólicos adquieren un valor preciso, como las escenas bíblicas de los capiteles (que están orientadas por temas de caída y temas de salvación), las flores y los animales, los esquemas numerológicos de las arcadas del puente, pero también de los arcos de la columnata del proscenio, la corona de la Virgen, la iglesia del paisaje de fondo.

De notable interés (aunque quizá defraudante por su

hermetismo, y defraudante en algunas interpretaciones) es el volumen que Michel Serres ha dedicado a Carpaccio, *Esthétiques sur Carpaccio* (SERRES, 1975). El principio que guía las heterodoxas interpretaciones de Serres es que en la cultura hay algunos «lugares» del saber que pasan de cultura a cultura manteniendo inalterada una forma subyacente. En la pintura, esta forma subyacente se pone en evidencia como una verdadera y propia morfología, precisamente porque la obra se construye a partir de un espacio y construye un espacio. A partir de este principio general, Serres hace derivar una serie de análisis de cuadros de Carpaccio {*La santa conversación*, *San Jorge y el dragón*, *El retrato del caballero*, *San Agustín en su celda*, *La predicación de San Esteban en Jerusalén*, *El sueño de Santa Úrsula*, *El Cristo muerto*, *Las cortesanas*) examinados según un principio informador individual. A este respecto, son ejemplares (y aún más convincentes) los casos de los dos primeros y del último cuadro. En *La santa conversación*, Serres reconoce una estructura geométrica subyacente a la imagen, estructura geométrica que está producida por la impresionante serie de diagonales que rompen el cuadro, sobre todo en correspondencia con los puentes. Esa estructura es la estructura actancial del diálogo mismo: una especie de cuadrilátero (un trapecio, dice Serres), en el centro del cual está el objeto del diálogo, el Verbo, es decir, Cristo. Pero el cuadrilátero se repite isomórficamente en muchos otros subgrupos dialogales, siempre con la misma estructura. Pero esa misma estructura pertenece también al mito testamentario de la escritura y a la idea platónica del diálogo: la misma ley universal del diálogo atraviesa, entonces, las culturas, y se realiza aquí como versión espacial de la conversación que comprende tanto su versión occidental santa como su versión pagana antigua. El punto de encuentro no casual es Venecia, centro del mundo, centro de cultura.

El segundo ejemplo se refiere a *San Jorge y el dragón*. También aquí está la cuestión de las morfologías subyacentes, que Serres reconoce en estructura contradictoria de las geometrías y de los colores. Diagonales que separan/unen elementos del cuadro (el dragón, San Jorge), y colores que

cumplen la misma operación de contradicción (rojo/negro para los mismos personajes). Existén entonces, una morfología de la negación, morfología cromática y morfología sagital. Y esa negación no se constituye como oposición entre un término positivo y uno negativo, sino como terreno de conflicto entre dos términos recíprocamente negativos, en una estructura que se asemeja a la de la teoría de las catástrofes. Bajo este mismo modelo catastrófico se pueden clasificar genealogías enteras de mitos que representan todos el árbol del saber: el mito de Edipo, el mito de Cadmo, el mito del arcángel y la serpiente, el mito de San Miguel y de Lucifer y, precisamente, el mito de San Jorge y el dragón.

El tercer ejemplo, por fin, aporta alguna luz a un problema de interpretación del sujeto (las llamadas *Cortesanas*), pero que no interesa a Serres como interpretación en sí misma sino como principio filosófico. Según Serres, la idea de que el cuadro represente dos prostitutas es superficial. Siempre en la geometría de la obra se encuentran elementos de tal manera simbólicos (el círculo del pavimento, los pavos reales, los perros), que hacen pensar más bien en un sujeto mucho más metafísico, como por ejemplo la esencia de la feminidad y la edad de la mujer. Las dos «cortesanas» son, entonces, mucho más la misma mujer en edades diferentes o la madre y la hija. Pero lo que cuenta no es tanto su *reconocimiento*, como el reconocimiento de sus *diferencias*. Y este reconocimiento lleva a considerar el cuadro como una circularidad de símbolos que expresa el concepto de identidad de la estructura comunicativa.

En su proyecto de «arqueología del saber», Michel Foucault se ha ocupado en el fundamental *Les mots et les choses* (FOUCAULT, 1966), de algunas expresiones científicas o artísticas que son testimonio de una fractura epistemológica producida en el siglo xvii: el fin de la idea de *semejanza* que regula la relación entre palabras y cosas, es decir, entre lenguaje y realidad, y la inauguración de una edad («la edad clásica») surgida de una teoría de la representación. La representación teorizada en el siglo xvn excluye cualquier relación entre palabras y cosas en términos de semejanza, e introduce un esquema prefigurado

de órdenes y relaciones basado en sistemas de signos. El primer ejemplo del nuevo orden de la representación analizado por Foucault es un cuadro de Velázquez, *Las Meninas*, uno de los más conocidos ejemplos de virtuosismo «realista» del siglo xvii. Pero según el autor, aquí no se trata de ninguna manera de «realismo», es decir, de imagen mimética del mundo físico. Velázquez ha intentado, más bien, ofrecer a través del cuadro una representación de la idea de representación, poniendo en escena todo lo que constituye la máquina misma de la pintura, y sobre todo las miradas que la fundan, la relación de goce atemporal exterior a la obra, y que en *Las Meninas* es proyectada por medio de una serie de juegos especulares vertiginosos. Pero la única cosa, sugerida pero ausente, que debiera instituir una relación de mimesis, es decir, el objeto de la representación, el príncipe, está «imperiosamente indicado de cada parte como un vacío esencial». La representación se libera del propio objeto y se muestra como representación pura.

El segundo ejemplo de Foucault es un pequeño libro, *Esto no es una pipa* (FOUCAULT, 1973), que trata de los cuadros de Magritte de título, precisamente, *Esto no es una pipa*. Inspirado, parece, por el mismo Magritte (como se puede leer en algunas cartas entre ambos), en realidad, el volumen está configurado como una implícita continuación de *Les mots et les dioses*. La primera versión del dibujo de Magritte abre una serie de interrogantes respecto a la relación entre lenguaje y cosas y entre lenguaje y representación visual (y éste es un tema recurrente en el pintor belga). Aquí el contraste está afirmado por una negación, y parece basado en un juego bastante simple: el enunciado negativo es ambiguo en realidad, porque está basado en un deíctico («ésta»), que puede ser referido al sujeto del dibujo lo mismo que al presunto sujeto del sujeto del dibujo. El enunciado, entonces, contradice la segunda referencia y afirma la primera. Pero luego, he aquí la última versión magrittiana: un doble dibujo de pipa, una suspendida y una dibujada sobre una hoja suspendida sobre un caballete: ya no es sólo la contradicción entre una imagen representada y la locución que se refiere a ella, sino que es precisamente dentro del cuadro que se genera la contra-

dicción entre representante y representado. Conclusión de Foucault: con esto se pone en crisis uno de los principios mismos de la pintura figurativa clásica, es decir, «la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo». En realidad, las imágenes de Magritte finalmente no representan nada y no afirman nada: las similitudes reenvían incesantemente a sí mismas y no más a ningún presunto «original» de la representación. Pero la paradoja final es que Magritte, para llevar hasta el fondo su juego lingüístico, está obligado a ser el más figurativo entre los pintores modernos, está obligado a recurrir a la figuración para desvincular la figura de toda responsabilidad figurativa.

Curiosamente, dos filósofos llegan a una conclusión bastante similar. Analizando a dos artistas diferentes, como Francis Bacon y Gianfranco Baruchello, aplican un método «libre», el que podría ser llamado de la «deconstrucción» (si bien una «teoría de la deconstrucción» pertenece sobre todo a Jacques Derrida). Se trata de Gilles Deleuze y de Jean-François Lyotard. Decimos «curiosamente» porque los dos pintores no son muy «figurativos». Pero la idea general de Deleuze y Lyotard es que en su obra puede haberse dado una oposición teórica entre dispositivos «figurativos» (anteriores), y dispositivos, en cambio, «figúrales» (presentes). Los dispositivos figúrales tienden a restituir a las figuras su valor de autonomía, mientras que la pintura figurativa anterior las hacía dependientes de una relación mimética, y la pintura abstracta se limitaba a negarles esa dependencia, pero negando las figuras (véase LYOTARD, 1982).

En el libro de DELEUZE *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981), el concepto de reaparición de las figuras se da por sucesivas profundizaciones teóricas «libres»: se podría decir por medio de una serie de «ataques» a las obras puestas en movimiento por medio de iniciales asociaciones libres. Lo demuestra la sucesión de los capítulos. Se parte del concepto de la relativa autonomización de la figura humana lograda mediante su dislocación en un espacio circular y la anulación del fondo en una extensión de color plano. Se insiste luego en la relación entre figurativo

y figural, y se observa cómo el figurativo era típico de la pintura clásica, incluso porque ésta tenía una función relacional! «objetiva» en su confrontación con la realidad, faltando otros medios de «reproducción» de lo real. En la época moderna esa función cae, porque está confiada a otros medios de comunicación como la fotografía. Otro elemento pictórico de autonomización de la figura es el que Deleuze llama su «atletismo»: o sea, su movimiento hacia la materia misma de la pintura. Pero igualmente paralelo es un segundo movimiento interior, el que anula el «reconocimiento» de las personas retratadas para producir, en cambio, su devenir-animal bajo la forma de humanidad. Los conceptos anteriores no son observables sólo intermitentemente en las pinturas de Bacon, sino que se constituyen en serie, temporalmente sucesivas, en las que se lleva a los límites extremos el análisis de la relación entre estructura, figura, y contorno del cuadro. El resultado es una pintura de sensaciones, no entendidas como producto de representación sino como inherentes a las figuras mismas, que en sus relaciones de espacio, color, superficie, representan los elementos «prácticos» que cada tanto retienen la representación en movimiento.

De aquí en adelante Deleuze profundiza cada elemento que constituye esa pintura de sensaciones (o pintura de «histeria»): el grito, la lucha, el acoplamiento, los ritmos. Y luego la luz, la construcción diagramática del espacio, el motivo analógico, los colores, la modulación. En conclusión, de un aparente movimiento «casual» en comparación con las obras representadas, verdaderamente Deleuze llega a un tratamiento «*bricoleuse*» de casi todos los problemas que se refieren a una historia de la representación vista a partir de sus consecuencias ejemplares en un solo artista.

Una última observación merece un breve ensayo de Jean BAUDRILLARD,' *Le trompe-Voeil* (1977), en el cual una vez más el análisis de la obra pictórica es considerado un texto-pretexto para posteriores consideraciones respecto a una teoría filosófica. En este caso, Baudrillard toma como pretexto un ejercicio de *trompe-l'oeil*, el pequeño estudio del duque de Montefeltro en Urbino. Es conocido cómo

la realización del espacio ilusorio funciona perfectamente como simulación de lo real, a tal punto que lo real es totalmente cancelado. En el fondo, el estudio manifiesta el secreto de la inexistencia de lo real, dada su siempre posible reversibilidad en una profundidad simulada. En el fondo el espacio de la ilusión es análogo al espacio funcional que ahora constituye la «realidad» producida por la sociedad de masas actual.

Algunas investigaciones inspiradas en su mayor parte por el psicoanálisis merecen ser comentadas. Además de las teorías deconstructivas examinadas en el apartado 2.6, el psicoanálisis más reciente ha inspirado otros tipos de trabajo, sobre todo a través de las enseñanzas de Lacan que, como recordaremos, re-lee a Freud proponiendo una identidad entre estructura del lenguaje y estructura del inconsciente: analizando, entonces, el lenguaje se puede llegar al inconsciente, y se podría agregar que cada enunciado es revelador del propio inconsciente. Un autor que asoció el método lacaniano a Foucault y a Derrida es Severo Sarduy, autor de un discutido y denso trabajo sobre el barroco, *Barroco* (SARDUY, 1975). Sarduy teoriza una forma de isomorfismo entre teorías científicas del siglo xvii y prácticas artísticas. Las primeras se caracterizan por el conflicto entre dos modelos: el modelo del círculo, que se remonta hasta la visión de Galileo, y el modelo de la elipse, o policentrismo, que llega a la cosmogonía de Kepler. Esta última produce, por germinación, una verdadera estética pictórica y arquitectónica, dominada precisamente por la pérdida del centro y del discurso metafórico. El método de comprobación del isomorfismo es llamado por Sarduy «método de la recaída», y en el libro (dedicado a Roland Barthes) recibe la siguiente definición-indefinición: «recaída: causalidad acrónica, isomorfismo no contiguo, o consecuencia de una cosa que todavía no se ha producido, semejanza con algo que en el momento no existe». Los modelos cosmológicos del siglo xviii, en síntesis, «recaen» en la poética, no por contigüidad filológicamente determinable, sino por la propia generación de esa poética. La pérdida del centro genera la producción de un discurso metafórico, de un campo de efectos que es pura «*jouissance*»

lingüística. La metáfora barroca no es una simple sustitución de un significante en la cadena, sino un «doble trabajo de elisión», cuyo efecto es, lacanianamente, una secuencia inmóvil de vacíos registrables en la doble secuencia falta/deseo/remoción y metonimia/síntoma/metáfora. Entre el análisis de las obras de arte en las cuales Sarduy ve la caída de las cosmogonías, están señaladas sobre todo algunas pinturas teóricas, como el clásico *Las Meninas* de Velázquez (por otra parte analizado por Lacan como doble elipse), la *Cena en casa de Simón*, de El Greco, y *El cambio de las princesas* de Rubens.

Un último comentario, finalmente, para un ensayo de Christiane Rabant, dedicado a la relación entre pintura y psicoanálisis (siempre lacaniano), «Peinture et psychanalyse» (RABANT, 1976). Rabant se propone, reviendo el clásico *topos* del error de Freud a propósito del *Moisés* de Miguel Ángel y ocupándose de objetos visuales como los filmes de Marguerite Duras o los cuadros de Miró, demostrar cómo la pintura «se sitúa como la suspensión singular de una metáfora» (RABANT, 1976). Esa suspensión (siguiendo¹ la teoría de la metáfora de Lacan) está marcada por la fijación de un material sobre un soporte. En este sentido, la metáfora es interpretada no como una sustitución analógica de términos sino, más bien, la separación del sujeto, a lo largo del borde consciencia-inconsciencia, entre el deseo y el deseo del Otro. La pintura es una suspensión de esa separación, la pintura es *casi* metáfora, y como la metáfora es reconocible y cristalizada sólo en el lenguaje, la pintura es *casi* lenguaje. Es un aspecto del proceso de sublimación.

4.10 Teoría del arte

Al tipo de estudios reagrupados en esta parte le damos un título que no es ni disciplinario ni oficializado en una escuela específica (a menos que se quiera entender como tal la etiqueta del «Circle histoire/théorie de l'art» de París, al cual pertenecen muchos de los autores aquí presentes). Decimos, sin embargo, que al mismo tiempo el título

denomina con suficiente precisión una tendencia rasafiCeí 0 íí I A 1 ^ difundida en el campo de la semiótica del arte \ (que por otra parte relativiza mucho la pertenencia a una s&ia^di^ci- //,'• }i plina dotada de un instrumental coherente y preordWia4b)-,...S,\'/ Se trata de la tendencia a considerar la obra de arte^pmü,-ijci^< 4>" expresada a partir de una teoría del arte (o mejor de ilítasr~»^j*- teoría de la representación) y que por. el mismo hecho de ser una representación, expresa a su vez una teoría. Por teoría, está claro, no se interpreta *una sola propuesta teórica*, sino también el encuentro de más propuestas diferentes. El primero en expresar esa concepción del arte con una cierta claridad (aunque no exactamente con esa fórmula) ha sido Hubert Damisch. DAMISCH la plantea en *Théorie du nuage* (1972), con gran audacia científica, desde el momento en que no la enuncia como posible terreno de investigación, sino que la experimenta concretamente en un «lugar» típico: la representación de la nube. Aquí se delinea el método de Damisch. El objeto de investigación es aquel que iconológicamente se definiría como un «motivo», es decir, una porción bastante pequeña de cada obra, pero repetida en condiciones diferentes y con variaciones de significado en la historia de la pintura. Pero en este objeto se acumulan, en cada obra así como en el curso de la historia del arte entera, y chocan entre sí, teorías concernientes a la representación misma. El objeto, entonces, se carga de elementos teóricos, él mismo es un «objeto teórico», un instrumento de manifestación de un conjunto de ideas y de una historia de ideas, que no deben entenderse solamente como elementos de un plano del contenido, o del plano de la expresión (es decir, como elementos lingüísticos en el sentido del lenguaje verbal), sino también como indicios de la naturaleza material de la pintura, de su producción, de su efecto con relación al espectador. En este sentido es posible, además, una relectura de la entera historia del arte, como relación/sucesión/conílieto de objetos teóricos, es decir, de objetos determinados por teorías y portadores de teorías. El ejemplo de la nube es clarificador. Desde el Medioevo hasta el siglo xix, la nube es un objeto recurrente pero con funciones variables, un instrumento que es un poco menos que un motivo y un poco más que

un grafo. En su origen sirve (casi como la simulación escénica en el teatro) para introducir lo sagrado en lo profano (o sea para manifestar las apariciones, la ascensión de Cristo, las visiones místicas y demás); en síntesis, sirve para justificar la inserción de un plano metafísico en un plano físico sin poner en duda la estructuración de este último. Su papel es bastante más ambiguo en el Renacimiento, porque la regulación del cuadro está asegurada por la perspectiva. La nube sirve, más bien, para indicar inferencialmente lo irrepresentable, es decir, el infinito. El infinito está enmascarado por la nube, pero al mismo tiempo está dibujado (en forma paradójica, eso garantiza el equilibrio teórico del cuadro, porque asegura el valor de la teoría científica que modela el dispositivo espacial del cuadro). Y continuando: cada innovación en la trama teórica del conocimiento produce un desplazamiento funcional del motivo/grafó «nube», y la reelaboración de una nueva teoría de la representación.

En cuanto a la semiótica de la pintura, DAMISCH (1974) había prefigurado su marco teórico propio, no tanto por afirmación de sus principios constitutivos sino por negación de lo que ella no es y por alusión a disciplinas limítrofes como la iconología o el psicoanálisis (pero no la lingüística, al menos como transmigración de principios). Según Damisch, la semiótica de la pintura es una disciplina de alguna manera interdisciplinaria, que mira a la interpretación del fenómeno artístico como efecto de sentido. La obra pictórica, en particular, precisamente por esta razón, debe entenderse como insertada en un sistema de la pintura, que puede constituirse incluso prescindiendo de la posibilidad de articular los planos de la expresión y del contenido en unidades discretas. Sin embargo, se hacen dos observaciones a las «Huit thèses» de Damisch. No dicen una cosa que aparece clara en muchos de sus trabajos posteriores (o sea, que a su parecer la pintura de ninguna manera se agota en una semiótica, ya que ésta es solamente una de las que contribuyen al hecho de que las disciplinas aplicadas a la pintura deben enseñar a *verla*); tampoco dicen que en el cuadro de las técnicas o de los modelos interpretativos que sirven para el análisis de la pintura, la

semiótica tiene un papel específico pero no exclusivo, y que la interpretación de la pintura (o del arte *tout court*) se puede servir de una pluralidad de instrumentos científicos, de *teorías locales*, adaptadas de tanto en tanto para ensayar su espesor epistémico (entre ellas no se excluye la historia, tal como DAMISCH sostiene en el comienzo de «Les voir, dis-tu», 1981).

Paralelo al trabajo de Damisch (pero diferente en el sentido de algunas preocupaciones teóricas mayores por el problema del metalenguaje descriptivo con el que se trata la obra de arte), está el tipo de análisis llevado por Louis Marin. A propósito del método de investigación, ya hemos visto cómo Marin está interesado también en la conocida cuestión de la relación entre la visibilidad de la obra y la legibilidad que el discurso descriptivo debe instituirle. A pesar de eso, Marin puede ser inscripto, sobre todo, en el párrafo dedicado a la *teoría* del arte, ya que también él participa de un proyecto de caracterización de los que podríamos llamar «lugares notables» de la representación pictórica y del discurso que la instituye. Un ejemplo clásico está dado por *Détruire la peinture* (MARIN, 1978), que afronta la diferencia entre dos grandes maestros manieristas, Caravaggio y Poussin, a partir de una famosa definición que hace Poussin del artista romano. Dice que Caravaggio ha venido al mundo para «destruir la pintura», pero que a pesar de eso posee todo entero el arte de pintar. Es una proposición aparentemente contradictoria, pero que puede ser resuelta mostrando cómo la frase de Poussin no es, en realidad, un juicio sobre la capacidad del otro, sino que prefigura una diferencia de interpretación teórica sobre lo que es la pintura. De esta manera, el ensayo de Marin afronta una especie de recorrido diferencial desde un cuadro teórico de Poussin, *Las pastoras de Arcadia*, hasta un cuadro teórico de Caravaggio, *La cabeza de la Medusa*. Se trata de dos verdaderas teorías de la representación puestas en juego por los cuadros: la idea de un «ojo teórico» en Poussin, que en el cuadro de historia establece las formas del goce figurativo y su conformación como enigma que pone en juego la máquina misma de la visión; la idea de un «vistazo» y de un efecto de deseo en Cara-

vaggio, tomado por el juego de la contradicción del ver representado por el mito de Medusa. Pero entre los dos cuadros hay una capa de devoluciones, de cambios, de entrecruzamientos, de recuperaciones, que Marin intenta poner de relieve en la confianza de que el discurso crítico pueda articular los «textos» a través de los cuales pueda tener lugar una lectura efectiva de las obras.

De cualquier manera, Poussin es un autor muy querido por Louis Marin, continuamente investigado como lugar de encuentro (y de expresión pictórica) de muchas actividades de instauración filosófica del discurso. Marin investiga al gran artista francés mostrando cómo en sus obras interviene un complejo tejido intertextual que reelabora las teorías de la representación (teorías del lenguaje) en consecuentes teorías de la pintura: las formas musicales de Rameau, la gramática y la lógica de Port Royal, los tratados de arte, los pensamientos de Pascal, las teorías religiosas, etcétera. En relación a esto son fundamentales los dos textos paralelos sobre «Pyrame et Tysbé» (véase MARÍN, 1981a, 1981b), en los cuales se confrontan dos problemas convergentes: la descripción del cuadro (por medio de un metalenguaje) y la representación (en pintura) de lo que es irrepresentable por definición, lo sublime.

Son numerosos los exámenes de metodologías análogas para la investigación de la obra de arte. Para ofrecer una tipología, nos referiremos aquí a algunos textos ejemplares, una vez más por el método más que por el objeto tomado en examen (y recordemos también, no es casualidad, que los ejemplos casi siempre se pueden referir a la pintura clásica figurativa del Renacimiento al Barroco, período en el que ha sido mayor la práctica teórica de los artistas, incluso conscientemente). Son importantes, por ejemplo, dos trabajos de Rene Payant (véase PAYANT, 1978; 1981). En el primero, *Le corps dévoré par la peinture*, se examina el problema de una definición de Caravaggio como pintor descriptivo. Payant observa que esa tesis es paralela a una curiosa práctica de sus críticos, como es la modalidad de describir a su vez a una pintura descriptiva. Las descripciones de los críticos y de los historiadores componen un corpus retórico que, lejos de demostrar el

asunto de origen, en realidad componen el cuadro de la poética crítica *sobre* Caravaggio. Las descripciones tienen su estatuto: se fijan como las detenciones sobre la pintura, que también son detenciones de la mirada que mira la pintura. Entonces son ficciones. Ponen al lector de la descripción en una posición similar a la del espectador que está describiendo. ¿Pero dónde se producen estas detenciones? Por lo pronto, sobre un lugar destacado de la representación: el cuerpo, la luz, la sombra, el color. Eso significa, entonces, que el cortocircuito del lenguaje está motivado por los cuadros: el cuadro inspira la descripción y ésta revela el cuadro, la «realidad» pictórica. En *Picturalité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie* (1981), PAYANT toma en consideración los autorretratos de pintoras manieristas, a partir del de Sofonisba Anguissola de 1554. Payant nota un particular que los distingue de los de los artistas. Mientras éstos se autorrepresentan en períodos habitualmente de madurez de la carrera, los autorretratos femeninos son, en cambio, estadísticamente, las *primeras* obras de su pintura. ¿Por qué razón? Evidentemente el motivo se encontrará en unas normas particulares del autorretrato y en gesto de ruptura relativo a él. Payant encuentra un motivo en el hecho de que en la historia de la pintura el autorretrato significa una toma de conciencia del artista sobre su propio arte, del hecho de ser *artista* y no *artesano*. Para que esa toma de conciencia pueda darse, es necesario que el artista haya logrado fama de artista, es decir, no sólo que se haya autoafirmado, sino también que sea reconocido y esté afirmado socialmente como artista. Este no es el caso de las mujeres pintoras, que no reciben sino una educación artística, pero no la sanción de ser artistas. De aquí el gesto de ruptura: la necesidad de presentarse como artistas desde el hecho mismo de la decisión de hacer obras de arte. El autorretrato femenino asume, de esta manera, el carácter de una reivindicación y de una legitimación de lo artístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAMS, O.: «Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch», *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, 11, 1911.
- ALDRICH, V. C.: *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.
- ALKAN, D.: «Sculpter: notes á partir de Brancusi», *Communications*, 34, París, 1981, págs. 159-166.
- ALLOWAY, L.: «Network: the Art World Described as a System», *Artforum*, 11, 1972.
- ALLPORT, F.: *Theories of Perception and the Concept of Structure*, Nueva York, Wiley, 1955.
- ALSLEBEN, K.: *Aesthetische Redundanz*, Quickborn bei Hamburg, Rohwolt, 1962.
- ANCA MATEESCU, C.: «Toward a Structural Approach to Pictorial Language», *Poetics*, 11, 1974.
- ANTAL, F.: *Flor entine Painting and its Social Background*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1947.
- , «Remarks on the Method of Art History», *The Burlington Magazine*, 91, 1949.
- APPIANO CAPRETTINI, A.: *Lettura deü'Annunciazione. Fra semiótica e iconografía*, Turin, Giappichelli, 1979.
- , «Venere e i'anima», *Strumenti critici*, 45, 1981.
- ARASSE, D.: «Extases et visions beatifiques á l'apogée de la Renaissance: quatre images de Raphael», *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 82, 1972.
- , «L'index. de Michel-Ange», *Communications*, 34, París, 1981, págs. 6-24.
- , «La prudence de Titien, ou Tautoportrait glissé á la rive de la figure», *Corps écrits*, 5, 1983a.
- , «Le corps fictif de Sébastien et le coup d'oeil d'Antonello» en C. Reichler (comp.), *Le corps et ses fictions*, París, Minuit, 1983b.
- , «Enonciation/Annonciation», *Versus*, 37, 1984.
- ARMSTRONG, D.; VAN SCHOONEVELD, C. H.: (a cargo de) Ro-

- man Jakobson: *Echoes of his Scholarship*, Lisse, Peier de Ridder, 1977.
- ARNHEIM, R.: «The Gestalt Theory of Expression», *Psychological Review*, 56, 1949.
- , *Art and Visual Perception*, Berkeley, The University of California Press, 1954. (Trad. cast.: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.)
- , *Toward a Psychology of Art*, Berkeley, The Regents of the University of California, 1966. (Trad. cast.: *Hacia una psicología del arte, arte y entropía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.)
- , *Visual Thinking*, Berkeley, The Regents of the University of California, 1969. (Trad. cast.: *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.)
- , *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, Berkeley, The Regents of the University of California, 1971.
- , *The Power of the Center*, Berkeley, The University of California Press, 1982.
- ASSÍS DA SILVA, I.: «Une lecture de Velázquez», *Actes Sémiotiques. Documents*, 19, 1980.
- BACHELARD, G.: *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1957.
- BACHTIN, M.: «Problema teksta», *Voprosy literatury*, 19, 1959-1961.
- BALLARD, E. G.: *Arí and Analysis*, La Haya, Gravenhage, 1957.
- BALTRUSAITIS, T.: *Anamorphoses*, París, Perrin, 1955.
- , *he Miroir*, París, Seuil, 1978.
- BARILLI, R.: «Freud e Parte», // *Mulino*, 216, 1971.
- , *Tra presenza e assenza*, Milán, Bompiani, 1974.
- , «Difficoltà di un approccio semiotico alla cultura», *Ūp. CU.*, 33, 1976a.
- , *Estética e società tecnologica*, Bolonia, II Mulino, 1976b.
- , «Il problema iconico: analisi semiótica o descrizione retorica?», *Rivista di Estética*, 3, 1979.
- , *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bolonia, II Mulino, 1982.
- BARTHES, R.: «Le message photographique», *Communications*, 1, 1961.
- , «Éléments de sémiologie», *Communications*, 4, 1964a. (Trad. cast.: *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.)
- , «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4, 1964b.

- , *Système de la mode*, París, Seuil, 1967. (Trad. cast.: *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.)
- , «L'effet de réel», *Communications*, 11, 1968. (Trad. cast.: *Lo verosímil*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.)
- , *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.
- , *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Seuil, 1980. (Trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.)
- BASTIDE, R. (a cargo de): *Sense et usages du terme structure*, La Haya, Mouton, 1962.
- , *Art et société*, París, Gallimard, 1977.
- BATTISTI, E.: *Rinascimento e Rarocco*, Turín, Einaudi, 1960.
- , «The Role of Semiology in the Study of Visual Art», en Chatman S.; Eco U.; Klinkenberg I. M. (a cargo de), *A. Landscape of Semiotics*, La Haya, Mouton, 1974.
- BAUMNET, M. T.: «Invisibilité de la peinture», *Revue d'Esthétique*, 1, 1976.
- BAUDRILLARD, J.: «La réalité dépasse l'hyperréalisme», *Revue d'Esthétique*, 1, 1976.
- , *Le Trompe l'oeil*, Urbino, Documentos de trabajo y de prepublicación, Centro internacional de Semiótica y Lingüística, 1977.
- BENSE, M.: *Aesthetica*, BadenBaden, Agis-Verlag, 1954-1965.
- , *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, Reinbeck bei Hamburg, Rohwolt, 1969a.
- , *Kleine abstrakte Aesthetik*, Stuttgart, Walther, 1969b.
- , *Zeichen und Design*, Baden-Baden, Agis-Verlag, 1971.
- , «Farb- und Formsemiotik. Das Problem der visuellen Sprachen», *Archa +*, 9, 1972.
- , *Semiotische Prozesse und Systeme*, Baden-Baden, Agis-Verlag, 1975. (Trad. cast.: *La semiótica*, Barcelona, Anagrama, 1975.)
- BENVENISTE, E.: *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.
- , «Sémiologie de la langue», en *Problèmes de linguistique générale*, II, París, Gallimard, 1971.
- BERGER, R.: *Art et Communication*, París, Casterman, 1972. (Trad. cast.: *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.)
- BERTIN, J.: *Sémiologie graphique*, París, Mouton & Gauthier Villars, 1967.
- , «La graphique», *Communications*, 15, 1970, págs. 215-236. (Trad. cast.: *La gráfica*, en *Análisis de las imágenes*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.)

- BETTETINI, G.: *Vindica del realismo*, Milán, Bompiani, 1971.
- , «La crisi dell'iconicità nella metafora visiva», *Ver sus*, 3, 1972.
- , *Tempo del senso*, Milán, Bompiani, 1979.
- BIALOSTOCKI, J.: «Iconografía e iconología», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, Istituto para la Colaboración Cultural, 1958.
- , «Panofsky: iconología o Semiología», relación mecanografiada con motivo del congreso de estudios *Letieratura e Arte: iconología e tipologia degli stüi*, Venecia, Fondazione Cini, 1980.
- BILL, M.: «The Mathematical Approach in Contemporary Art», *Structure*, 2, 1950.
- BIRKHOFF, G. D.: «A Mathematical Approach to Aesthetics», *Scientia*, 50, 1931.
- , *Aesthetic Measure*, Cambridge, Harvard University Press, 1933.
- BLACK, M.: «HOW Pictures Represent?», en E. Gombrich-J. Hochberg-M. Black, *Art, Perception, and Reality*, Nueva York, Tohn Hopkins, 1972.
- BLANCHARD, M. E.: «Natures mortes. Pour une théorie de la désignation en peinture», *Communications*, 34, 1981, págs. 41-60.
- BLOOM, H. y cois.: *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, The Seabury Press, 1979.
- BONERBA, G.: «Presupposti semiotici nell'iconologia di Panofsky», *Versus*, 33, 1982.
- BONFANTINI, M.; GRAZIA, R.: «I principi delriconismo di Peirce», en *Aspetti dell'iconismo*, Pavía, A.I.S.S., 1976.
- BONNE, J. C.: «Fond, surfaces, support (Panofsky et l'art román)», en J. Bonnet (a cargo de), *Aprés Panofsky*, París, Pandora Editions, 1983.
- BOSSAGIA, R.: «Sviluppo della demiologia delle arti figurative in Italia», en *Aspetti dell'iconismo*, Pavía, A.I.S.S., 1976.
- BOUDON, P.: *Intróduction á une sémiotique du lieu*, París, Klincksieck, 1981a.
- , «Le chiasme cézannien», *Communications*, 34, 1981b, págs. 97-133.
- BOUISSAC, P.: «Semiotics and Surrealism», *Semiótica*, 1-2, 1979.
- BOULEAU, C.: *Charpentes, La géométrie secrete des peintres*, París, Seuil, 1963.
- BRANDI, C.: *Segno e immagine*, Milán, il Saggiatore, 1960.
- , *Códice e struttura nelle arti figurative*, Roma, Bulzoni, 1968a.
- , «Sulla nozione di código nella critica d'arte», *Rivista di Estética*, 2, 1968b.
- , *Teoría générale della critica*, Turín, Einaudi, 1974.
- BRENTANO, F.: *Grundzüge der Aesthetik*, Berna, Francke, 1956.
- BRION-GUERRY, L.: «L'évolution générale de Texpression de l'espace dans la peinture occidentale», *Science de l'art*, 1, 1964.
- BROTHWELL, D. R. (a cargo de): *Beyond Aesthetics. Investigations into the Nature of Visual Art*, Londres, Thames & Hudson, 1976.
- BRUNET-WEINMANN, M.: «Esthétique comparée et sémiologie: questions de méthodologie», *Semiótica*, 3-4, 1977.
- BULLOUGH, E.: *Aesthetics: Lectures and Essays*, Londres, Methuen, 1957.
- BURKS, A. W.: «Ícón, Index and Symbol», *Philosopy and Phenomenological Research*, 9, 1949.
- BURNHAM, J.: *The Structure of Art*, Nueva York, Brazillier, 1971a.
- , «Unveiling the Consort», *Artforum*, 3-4, 1971 b.
- BUTOR, M.: *Répertoire I, II, III, IV, V*, París, Minuit, 1964-1982.
- , *Les Mots dans la peinture*, Ginebra, Skira, 1969.
- BUYSSENS, E.: *Le langage et le discours*, Bruselas, Office de Publicité, 1943.
- CALABRESE, O.: «Alia ricerca del código della poesía visiva», *Es*, 3, 1975.
- , *Arti figurative e linguaggio*, Florencia, Guaraldi, 1977.
- , «Le matrici culturali della semiótica delle arti», *II Verri*, 10-11, 1979.
- , «From a Semiotics of Painting to a Semiotics of Pictorial Text», *Versus*, 25, 1980a.
- , (a cargo de) *Semiótica della Pittura*, Milán, Il Saggiatore, 1980b.
- , «La gráfica: una posologia progettuale?», *Rassegna*, 6, 1981a.
- , «La sintassi della vertigine: sguardi, specchi e ritratti», *Versus*, 29, 1981b.
- , «L'enunciazione in pittura», en *Semiótica dell'enunciazione*, Pavía, Editoriale MCM, 1981c.
- , «Uno sguardo sul ponte», *Casabella*, 481, 1981d.
- , *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966.

- , «Lector in tabula. Verso una teoría dei generi in pittura», *Rivista di Estética*, 11, 1982.
- , «La geografia di Warburg», *Aut aut*, 199-200, 1984a.
- , «Il problema dei colore nei Trattati d'arte del Cinquecento», *Versus*, 37, 1984b.
- , *L'intertestualità in pittura. Una lettura degli «Ambasciatori» di Holbein*, Urbino, Centro de Semiótica y Lingüística, 1984c.
- , *La macchina della pittura*, Bari, Laterza, 1985.
- CALVESI, M.: «Per una iconologia come icono-logica», en Mucci, E.; Tazzi, P. (a cargo de), *Teoría e pratiche della critica d'arte*, Milán, Feltrinelli, 1980.
- CALZOLARI, A.; CAMPARI, R.; QUINTAVALLE, A. C.: *Arte come comunicazione visiva*, Parma, Instituto de Historia del Arte.
- CAPRETTINI, G. P.: «Y», en *Aspetti dell'Iconismo*, Pavia, A.I.S.S., 1976.
- , «L'immagine: copia e modello», en *Aspetti della semiótica*, Turín, Einaudi, 1980.
- CASETTI, F.: «Discussione sull'iconismo», *Versus*, 3, 1972.
- , «I bordi dell'immagine», *Versus*, 29, 1981.
- , «Guardare negli occhi», *Communications*, 36, 1982.
- CASEY, C.: «Syntax in Language and Painting», *The Structuralist*, 12, 1972.
- CASSIRER, E.: *Philosophie der Symbolischen Formen*, Berlín, Bruno Cassirer, 1923-1929.
- , *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, G. B. Teubner, 1927.
- , *Essay on Man. Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press, 1944.
- , «Structuralism in Modern Linguistic», *Word*, 9, 1946.
- , *Sprache und Mythos*, Nueva York, 1959.
- CASTELNUOVO, F.: «Per una storia sociale delirarte», *Paragone*, 313 y 323, 1976.
- CHATEAU, D.: «Intersémiotique des messages artistiques», en *Regarás sur le sémiologie contemporaine*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1978.
- CHAVTÍK, K.: «Semiotics of a Literary Work of Art, Dedicated to the 90th Birthday of Jan Mukarovsky», *Semiótica*, 3-4, 1981.
- CORRAIN, L.: «Il punto di vista nell'Annunciazione di Leonardo da Vinci», *Versus*, 37, 1984.

- CORTI, M.: «I generi letterari in prospettiva semiologica», *Strumenti critici*, 37, 1972.
- , *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani, 1976.
- CORVIN, M.: «A la recherche du signifiant iconique», *Revue d'esthétique*, 4, 1972.
- CORNO, D.: «Iconología e narratologia», en *Aspetti dell'Iconismo*, Pavia, A.I.S.S., 1976.
- COSTANTINI, M.: «L'enoncé pictural. Notes méthodologiques sur Malevitch», *Degrés*, 22, 1980.
- CREED HUNGERLAND, I.: «Iconic Sign and Expressiveness», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11:3, 1952.
- , *Poetic Discourse*, Berkeley, University of California Press, 1958.
- CRESTI, E.: «Oppositions iconiques dans une image de bande dessinée reproduite par Licchtenstein», *Versus*, 2, 1972.
- CROCE, B.: *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1923.
- , *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1928.
- CURTER, C. L.: «Langcr and Hofstadter on Painting and Language: a Critique», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 1974.
- , «Painting and Language: a Pictorial Syntax of shapes», *Leonardo*, 9, 1976.
- DAITZ, E.: «The Picture Theory of Meaning», en A. Flew (a cargo de), *Essays in Conceptual Analysis*, Londres, Mac Millan, 1966.
- DAL CANTÓN, G.: «Ipotesi e proposte per una lettura semiologica della prospettiva rinascimentale», *Arle lombarda*, XVI, 1971.
- , «Per una lettura semiótica della prospettiva», *Op. cit.*, 29, 1974a.
- , «Problemi di semiótica dell'arte contemporanea», *Op. cit.*, 30, 1974b.
- , «Attualità dell'iconologia: alcune questioni metodologiche», *Op. cit.*, 35, 1976.
- , «Alcuni contributi alla critica dell'iconismo», *Op. cit.*, 42, 1978.
- DAMISCH, H.: «Un outii plastique: le nuage», *Revue d'esthétique*, 1-2, 1958.
- , «Le gardien de l'interprétation», *Tel Quel*, 44-45, 1970a.
- , «La partie et le tout», *Revue d'esthétique*, 2, 1970b.
- , «Pístoire et/ou théorie de l'art», *Scolies*, 1, 1971.
- , *Théorie du nuage*, París, Senil, 1972.

- , «Cesare Ripa: introduction á l'iconologie», *Critique*, 315-316, 1973.
- , «Huit thèses pour (ou contre?) la sémiologie de la peinture», 1974, en S. Chatman; U. Eco; J. M. Klinkenberg (a cargo de), *A Landscape of Semiótica*, La Haya, Motilón, 1979.
- , «Sémiologie et iconographie», en *Francastel et après*, París, Denoël-Gonthier, 1976.
- , «La peinture prise au mot», *Critique*, 370, 1978a.
- , «Arte», en *Enciclopedia*, Turín, Einaudi, 1978b.
- , «Artista», en *Enciclopedia*, Turín, Einaudi, 1978a.
- , «L'origine de la perspective», *Macula*, 5-6, 1979.
- , «Maschera», en *Enciclopedia*, Turín, Einaudi, 1980a.
- , «Ornamento», en *Enciclopedia*, Turín, Einaudi, 1980b.
- , «Les voir, dis-tu; et les décrire», *Versus*, 29, 1981.
- , *Penetre jaune cadmium*, París, Seuil, 1984.
- DE FUSCO, R.; PALMIERI, N.; PASCA RAYMONDÍ, G.: «Note per una semiología figurativa», *Op. cit.*, 1, 1966.
- DE KUYPER, E.; POPPE, E.: «Voir et regarder», *Communications*, 34, 1981, págs. 85-96.
- DELEDALLE, G.: «La Joconde. Théorie de l'analyse sémiotique appliquée á un portrait», *Semiosis*, 4, 1976.
- , *Théorie et pratique du signe*, París, Payot, 1980.
- DELEUZE, G.: «La visageité», en *Milles plateaux*, París, Minuit, 1980.
- , *Francis Bacon. Logique de la sensation*, París, Aux éditions de la différence, 1981.
- DELLA VOLPE, G.: *Critica del Gusto*, Milán, Feltrinelli, 1960. (Trad. cast.: *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.)
- DE MAURO, T.: *Il linguaggio della critica d'arte*, Florencia, La Nuova Italia, 1965.
- DEREGOWSKI, J. B.: «Pictorial Perception and Culture», *Scientific American*, 227, 1972.
- DERUIDA, J.: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967.
- , *La venté en peinture*, París, Flammarion, 1978.
- , «Lettre á un ami japonais», mimeog., 1983.
- DEWEY, J.: *Art as Experience*, Nueva York, Minton, Balen Co., 1934.
- DORFLES, G.: *Discorso técnico delle arti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951.
- , *Il divenire delle arti*, Turín, Einaudi, 1959.
- , *Simbolo, comunicazione, consumo*, Turín, Einaudi, 1962.
- , *Nuovi Riti, nuovi miti*, Turín, Einaudi, 1963. (Trad. cast.: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen, 1984.)
- , «Estética strutturalista e linguaggio», *Sigma*, 7, 1965a.
- , «Pour ou contre une esthétique slructuraliste?», *Revue Internationale de Philosophie*, 73-74, 1965b.
- , *Artificio e natura*, Turín, Einaudi, 1968. (Trad. cast.: *Naturaleza y artificio*, Barcelona, Lumen, 1972.)
- , *Le oscillazioni del gusto*, Turín, Einaudi, 1970. (Trad. cast.: *Oscilaciones del gusto*, Barcelona, Lumen, 1974.)
- , «Comunicazione e gusto estetico», *Sipra*, 2, 1971.
- , «Dall'estetica alia semiología», *Op. cit.*, 34, 1975.
- , *Il divenire della critica*, Turín, Einaudi, 1976. (Trad. cast.: *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.)
- , *L'intervallo perduto*, Turín, Einaudi, 1979. (Trad. cast.: *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen, 1984.)
- DRESSLER, W.: *Einführung in die Textlinguistik*, Tubinga, Max Niemeyer, 1972.
- DUFRENNE, M.: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, París, Presses Universitaires de France, 1953. (Trad. cast.: *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, F. Torres, 1982.)
- , «Is Art Language?», *P/»7osop/ry 7'of/ay*, XVI, 1970. (Trad. cast.: *Arte y lenguaje*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.)
- , «Peindre Toujours», *Revue d'esthétique*, 1, 1976.
- DVORAK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich, 1924.
- Eco, U.: *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962. (Trad. cast.: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.)
- , *La definizione dell'arte*, Milán, Mursia, 1968a. (Trad. cast.: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1978.)
- , *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968b. (Trad. cast.: *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981.)
- , «Lezione e contraddizioni dello strutturalismo sovietico», en *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milán, Bompiani, 1969.
- , *Le forme del contenuto*, Milán, Bompiani, 1971.
- , «Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edénica», en U. Volli, *La Scienza e l'arte*, Milán, Mazzotta, 1972a.
- , a cargo de, *Estética e teoría dell'informazione*, Milán, Bompiani, 1972b.
- , «Introduction to a Semiotics of Iconic Signs», *Versus*, 2, 1972c.

- , *Segno*, Milán, Isedi, 1973. (Trad. cast.: *Signo*, Barcelona, Labor, 1980.)
- , *Tratado di semiótica générale*, Milán, Bompiani, 1975a. (Trad. cast.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1981.)
- , «Chi ha paura del cannocchiale?», *Op. cit.*, 35, 1975b,
- , «Il pensiero semiotico di Jakobson», en R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiótica*, Milán, Bompiani, 1978.
- , *Lector in fábula*, Milán, Bompiani, 1979. (Trad. cast.: *Lector en fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.)
- , «Prospettive di una semiótica delle arti visive», en E. Mucci-F. Tazzi (comp.), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milán, Feltrinelli, 1980a.
- , «Il cane e il cavallo. Una parabola semiótica», *Versus*, 25, 1980b.
- , «Specchi», *Rassegna*, 91, 1983.
- Eco, U.; PEZZINI, L.: «La sémiologie des *Mythologies*», *Communications*, 36, 1982, págs. 19-42.
- EKDAHL RAVICZ, M.: «Ephemeral Art: a Case for the Function of Aesthetic Stimuli», *Semiótica*, 1-2, 1980.
- EHRENZWEIG, A.: *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1953. (Trad. cast.: *Psicoanálisis de percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.)
- ELTON, W. (a cargo de): *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954.
- FABBRI, P.: «Un dizionario senza mezzi termini», *Rivista illustrata della comunicazione*, 0-1, 1979.
- FABBRI, P.; GRAND, F.: *Le motif du tapis*, Urbino, Centro Internacional de Semiótica y Lingüística (inédito), 1981.
- FABBRICHESI LEO, R.: *La polémica sull'iconismo*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.
- FAIRLEY, I. R.: «Artists, Audience and the Social and Life Sciences», *Semiótica*, 1-2, 1980.
- FARASSINO, A.: «Richiamo al significante», *Versus*, 3, 1972.
- FECUNER, G. T.: *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, Druck und Verlag Breitkopf & Härtel, 1876.
- FERRARIS, M.: *Diféreme*, Milán, Multhipla, 1982.
- , *La svolta testuale*, Pavía, Coop. Librería Universitaria, 1984.
- FERRAROTTI, F.: «Per una sociología dell'arte», *De Homine*, junio, 1963.
- FIEDLER, K.: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Leipzig, Teubner, 1876.

- , *Der Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit*, Leipzig, Teubner, 1887.
- FLOCH, Í.-M.: «Quelques positions pour une sémiotique visuelle», *Bulletin*, 4-5, 1978.
- , «La spatialisation et son rôle dans la mise en discours du récit: analyse d'un récit en image de B. Rabier», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, 1 y 3, 1978-1979.
- , «Des couleurs du monde au discours poétique», *Actes sémiotiques. Documents*, 6, 1979.
- , *Sémiotique poétique et discours mythique en photographie. Analyse d'un mi d'E. Boubai*, Urbino, Centro Internacional de Semiótica y Lingüística, 1980.
- , «Sémiotique d'un discours plastique non figuratif», *Communications*, 34, 1981a, págs. 135-158.
- , «Sémiotique plastique et langage publicitaire», *Actes sémiotiques. Documents*, 26, 1981b.
- , «Les langages planaires», en T. C. Coquet (a cargo de), *Sémiotique. L'école de Paris*, París, Hachette, 1982a.
- , «L'iconicité: enjeu d'une énonciation manipulatoire. Analyse sémiotique d'une photographie de Robert Doisneau», *Actes sémiotiques. Bulletin*, 19, 1982b.
- FOCILLON, FL: *La vie des formes*, París, Presses Universitaires de France, 1934. (Trad. cast.: *La vida de las formas y elogios de la mano*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983.)
- FOUCAULT, M.: *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966.
- , «Ceci n'est pas une pipe», *Les cahiers du chemin*, 1, 1973. (Trad. cast.: *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981.)
- FRANCASTEL, P.: «Espace et illusion», *Revue Internationale de filmologie*, 5, 1948.
- , *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique*, Lyon, Audin, 1951. (Trad. cast.: *Pintura y sociedad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.)
- , *Art et technique*, París, Gallimard, 1956.
- , «Problèmes de sociologie de l'art», en Gurvitch G. (a cargo de), *Traite de sociologie*, París, 1960.
- , «Note sur l'emploi du terme *structure* en histoire de l'art», en Bastide R. (a cargo de), *Sens et usage du terme structure*. París, Mouton, 1962.
- , *La réalité figurative*, París, Denoël-Gonthier, 1965. (Trad. cast.: *La realidad figurativa*, Barcelona, Paidós, en preparación.)
- , *La figure et le lieu*, París, Gallimard, 1967.
- , *Études de sociologie de l'art*, París, Denoël-Gonthier,

1970. (Trad. cast.: *Sociología del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.)
- FRANK, H.: *Grundlagen der Informationsästhetik*, Stuttgart, Agis Veri., 1959.
- FREUD, S.: *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1900. (Trad. cast.: *La interpretación de los sueños*, tomos I, II, III, Madrid, Alianza Editorial, 1983.)
- , *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1905. (Trad. cast.: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, Obras completas, 1984.)
- , *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig-Wien, Deuticke, 1910. (Trad. cast.: en «Psicoanálisis del arte», *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, vol. 224, págs. 7-74.)
- , «Der Moses des Michelangelo», *Imago*, 1914, 1913 (Trad. cast.: en «Psicoanálisis del arte», *El Moisés de Miguel Ángel*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, vol. 224, páginas 75-104.)
- , *Jenseits der Lustprinzipien*, Wien-Zürich, 1920. (Trad. cast.: *Más allá del principio del placer*, Madrid, Alianza Editorial, Obras completas, 1984.)
- FRISHBERG, N.: «Arbitrariness and Iconicity: Historical Changes in American Sign Language», *Language*, 51, 1975.
- FRYE, N.: *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957.
- GANDELMAN, C.: «Doors in Painting: the Semiotics of Liminality», *Versus*, 37, 1984.
- GARRONI, E.: «Estética antispesulativa e estética semántica», *Nuova Con ente*, 34, 1964a.
- , «II contributo non formalistico della semántica alla stilística», *Sigma*, 8, 1964b.
- , *La crisi semántica delle arti*, Roma, Officina, 1964c.
- , «Arte e comunicazione», *Atti XIV Congresso de Verucchio*, 1965.
- , *Semiótica ed estética*, Bari, Laterza, 1968.
- , *Progetto di semiótica*, Bari, Laterza, 1972a.
- , «La riflessione sulla letteratura e sull'arte tra filosofía e scienza», *Terzoprogramma*, 2, 1972b.
- , *Immagine e linguaggio*, Urbino, Centro Internacional de Semiótica y lingüística, 1973.
- , *Ricognizione della semiótica*, Roma, Officina, 1977a.
- , «Semiología», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, Instituto de la Enciclopedia Italiana, 1977b.
- , «Une introduction théorique: le caractère méta-perçu de l'art», *Canadian Journal of Research in Semiotics* V, I: 3, Vil: 1, 1979.
- GELLA, T.: «The Intrinsic Dynamics of the Syntax of the Visual Sign», *Semiótica*, 3-4, 1978.
- GENETTE, G.: *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1971.
- , *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.
- GIBSON, T. J.: *The Perception of the Visual World*, Boston, Mifflin, 1950.
- , «A Theory of Pictorial Perception», *Audiovisual Communication Review*, 2, 1954.
- , «Pictures, Perspective and Perception», *Daedalus*, enero, 1960.
- , *The Series Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1966.
- GIEDION, S.: «The Roots of Symbolic Expression», *Daedalus*, invierno, 1960.
- GINZBURG, C.: «Da A. Warburg a E. H. Gombrich», *Studi Medievali*, VII, 1966.
- , «Spie. Radici di un paradigma indiziario», en Gargani A. (a cargo de), *Crisi della Ragione*, Turín, Einaudi, 1979.
- , *Indagini su Piero*, Turín, Einaudi, 1981.
- GOMBRICH, E.: «Psychoanalysis and the History of Art», *The International Journal of Psycho-Analysis*, XXXV: 4, 1954.
- , *Art and Illusion*, Nueva York, Pantheon Books, 1960. (Trad. cast.: *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.)
- , *Meditations on a Hobby Horse*, Oxford, Phaidon, 1963. (Trad. cast.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968.)
- , «Light, Form and Texture in XVth Century Painting», *Journal of the R. Society of Arts*, CXII, 1963-1964.
- , *Norm and Form*, Oxford, Phaidon, 1966a. (Trad. cast.: *Norma y forma*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.)
- , «Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung», en Bauer H. (a cargo de), *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen*, Berlín, de Gruyter & Co., 1966b.
- , «Freud's Aesthetics», *Encounter*, 1, 1966c.
- , «The evidence of Image», en Singleton C. S. (a cargo de), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, John Hopkins, 1969.
- , *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970.

- , *Icones Symbolicae*, Oxford, Phaidon, 1972a. (Trad. cast.: *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.)
- , «Action and Expression in Western Art», en Hinde R. A. (a cargo de), *Nonverbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972b.
- , «The Wltat and the How of Perspective Representation and the Phenomcnal World», en Rudner, R.-Scheffer, í. (a cargo de), *Logic and Art. Essays in Honour of Nelson Goodman*, Indianapolis-Nueva York, Tbe Bobbs Merrill Co., 1972c.
- , «iVlirror and Map: Theories of pictorial Representation», *Proceedings of the Poyal Society*, LI, 1974.
- , *The sense of Order*, Oxford, Phaidon, 1979. (Trad. cast.: *El sentido del orden*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.)
- GOMBRICH, E.; HOCHPARG, i.; BLACK, M.: *Art, Perception and Reality*, Baltimore: John Hopldns, 1972. (Trad. cast.: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983.)
- GOODMAN, N.: *Structure of Appearance*, Londres, Bobbs Merrill, 1966.
- , *Languages of Art*, Londres, Bobbs Merrill, 1968. (Trad. cast.: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974.)
- GRABAR, O.: «Are Pictures Signs Yet?», *Semiótica*, 1-2, 1979.
- GREGORY, R. L.: *Eye and Brain*, Nueva York, Me Graw HUÍ, 1966.
- , *The Intelligeni Eye*, Nueva York, Weidenfeld & Nicolson, 1970.
- GREGORY, R. L.; GOMBRICH, E.: *Illusion in Nature and Art*, Londres, Duckworth, 1973.
- GREIMAS, A.).: *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966. (Trad. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Cremos, 1976.)
- , *Du sens*, París, Seuil, 1970. (Trad. cast.: *En tomo al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.)
- , *Maupassant*, París, Seuil, 1976a.
- , *Sémiotique et sciences sociales*, París, Seuil, 1976b. (Trad. cast.: *Semiótica y ciencias sociales*, Madrid, Fragua, 1980.)
- , «Pour une sémiotique topologique», en P. Hammad (a cargo de), *Sémiotique de l'espace*, París, Denoél-Gonthier, 1979.
- , «Semiótica figurativa e semiótica plástica», *Filmcritica*, 309, 1981.

- , *Du Sens II*, París, Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J.; COÛRTÉS, }.: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979. (Trad. cast.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Cremos, 1982.)
- GRUPO U: *Rhétorique générale*, París, Larousse, 1971. (Trad. cast.: *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.)
- , «Iconique et plastique», *Revue d'esthétique*, 1-2, 1979a.
- , *Trois fragments pour une rhétorique de l'image*, Urbino, Centro Internacional de Semiótica y Lingüística, 1979b.
- GUNZENHAUSER, R.: *Aesthetisches Mass und aesthetisches Information*, Quickborn bei Hamburg Rohwolt, 1962.
- HANKISS, E.: «Meaning as a Source of Aesthetic Experience», *Semiótica*, 6, 1973.
- HASENMUELLER, C: «Sense and Sensibility: an Epistemológica! Approach to a Philosophy of Art History», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1975.
- , «The Role of the Suspended Crown in van Eyck's *Madonna and Chancellor Rolin*», *Art Bulletin*, 4, 1976.
- , «A Machine for the Suppression of Space: Illusionism and Ritual in a XVth Century Painting/», *Semiótica*, 1-2, 1980.
- HAUSER, A.: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich, Beck'sche Verlag, 1953. (Trad. casi.: *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 1983.)
- , *Philosophie der Kunstgeschichte*, Munich, Beck'sche Verlag, 1958. (Trad. cast.: *Teorías del arte*, Madrid, Guadarrama, 1982.)
- , *Soziologie der Kunst*, Munich, Beck'sche Verlag, 1974. (Trad. cast.: *Sociología del arte*, Barcelona, Labor, 1983.)
- HAYAKAWA, S. I.: «Note on the Semantic of Modern Art», *Etc.*, 4, 1947.
- HEIDEGGER, M.: «Die Raumlichkeit des Daseins», en *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer, 1927. (Trad. cast.: *Ser y tiempo*, México, F.C.E., 1980.)
- , «Der Ursprung des Kunsíwerkes», *Holzwege*, Francfort del Meno, Klostermann, 1950.
- , *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker, 1969.
- HELBO, A.: «Art, communication, ordinnateur», *Degrés*, 2, 1973a.
- , «Semiosis et mimesis», *Degrés*, 2, 1973b.
- , *Sémiologie de la representation*, Bruselas, Complexe, 1975. (Trad. cast.: *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.)

- HERMEREN, G.: *Representation and Meaning in the Visual Arts*, Lund, si., 1969.
- HIEDEBRAND, A.: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Estrasburgo, Heitz & Mündel, 1893.
- KIRSCH, E. D., y K.: *Validity in Interpretation*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1967.
- HIELMSLEV, L.: *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Copenhagen, Ejnar Munksgaard, 1943. (Trad. cast.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1984.)
- , *Essais linguistiques* (Travaux du Cercle Linguistique de Copenhagen), Copenhagen, Nordisk Sprogog Kulturforlag, 1959. (Trad. cast.: *Ensayos lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1972.)
- HOCHBERG, J.: «The Psychophysics of Pictorial Perception», *AV Communication Review*, 10-11, 1962.
- , «The Representation of Thing and People», en E. H. Gombrich-J. Hochberg-M. Black, *Art Perception and Reality*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1972.
- HOFFELD, J.: «An Image of St. Louis and the Structuring of Devotion», *Bulletin of Metropolitan Museum of Art*, 2, 1971.
- HOLMES, W.: «Prague School Aesthetics», *Semiótica*, 1-2, 3981.
- HUSSERL, E.: «Zur Logik der Zeichen», 1890, en *Phöosophie der Arithmetik*, La Haya, Nijhoff, 1970. (Trad. cast.: *Investigaciones lógicas* (obras completas), Madrid, Alianza Editorial, 1982.)
- INNOCENTI, G.: «II "testo semiotico" dell'emblema cinquecentesco», *Paradigma*, 2, 1978.
- , *Vis eloquentiae*, Palermo, Sellerio, 1983.
- ITTEN, J.: *Kunst der Farbe*, Ravensburg, Otto Mair, 1961.
- IVANOV, V. V.: «The Category of Time in 20th Century Art and Culture», *Semiótica*, 1, 1973.
- , *Tezij k semioticeskomu izuceniju Kultur*, Tartu, 1970.
- JACOBI, J.: *Die Psychologie von C.G. Jung*, 1973.
- JAFFÉ, H. L. C.: «Syntactic Structures in the Visual Arts», en G. Kepes (a cargo de), *Structure in Art and Science*, Nueva York, Brazillier, 1966.
- JAHODA, G.: «La culture et la perception visuelle», en *Introduction á la psychologie sociale*, París, Larousse, 1973.
- JAKOBSON, R.: «Futurizm», *Iskusstvo*, 2, 1919 (en *Questions de poétique*, París, Gallimard, 1973).
- , *Novejsaja russkaja poézija*, Praga, 1921a (parcialmente en *Questions de poétique*, París, Gallimard, 1973).
- , «Ü realismu v umeni» (II realismo nelTarte), *Cerven*, 4, 1921b.
- , «O pokolenii, rastratiVsem svoich poetov», en *Smert' Vадimira Majakovskogo*, Berlín, s. e., 1931a. (Trad. cast.: *El caso Maiakovski*, Barcelona, Icaria, 1977).
- , «O chudozestvennom realizme», 1931b.
- , «The Dominant», 1935, en L. Matejka-K. Pomorska (comps.), *Reading in Russian Poetics*, Ann Arbor, 1971.
- , «Socha v symbolice Puskinové», *Slovo a Slovenost* (trad. ingl., *Puskin and His Sculptural Myth*, La Haya, Mouton, 1937),
- , *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963. (Trad. cast.: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.)
- , «On Visual and Auditory Signs», *Phonetica*, 11, 1964.
- , «About the Relation between Visual and Auditory Signs», en Wathedunn W. (a cargo de), *Models from the Perception of Speech and Visual Form*, Cambridge, The MIT Press, 1967.
- , «Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique», *Studies in Semiotics*, 3, 1974.
- , *Magia della parola*, Bari, Laterza, 1980.
- JAKOBSON, R.-BOGATYREU, P.: «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens», *Donum Natalicium Schrijnen*, 1929.
- JAUSS, H. R.: *Pour une esthétique de la reception*, París, Gallimard, 1978.
- JONES, E.: *Essay on Applied Psychoanalysis*, Londres, Bailliére, Tindall & Cox, 1951.
- JUNG, C. G.: «Über die Beriehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk», *Wissen und Leben*, 15, 1922.
- , «Phöosophie del Literaturwissenschaft, Psychologie und Dichtung», 1930, en *Gestaltungen des Unbewussten*, vol. 7, *Psychologische Abhandlungen*, Zurich, Rascher, 1950.
- , «Picasso», 1932, en *Psychologische Abhandlungen*, Zurich, Rascher, 1950.
- KACER, M.: «Der Praeger Strukturalismus in der Aesthetik und Literaturwissenschaft», *Die Welt der Slaven*, 13, 1968.
- KEPES, G.: *The Language of Vision*, Nueva York, Brazillier, 1944.
- , *Vision -f Valué Series*, Nueva York, Brazillier, 1965.

- , *Structure in Art and Science*, Nueva York, Brazillier, 1966.
- KJORUP, S.: «Doing Things With Pictures», *The Monist*, 2, 1974.
- , «Pictorial Speech Acts», *Erkenntnis*, 12, 1978.
- , «Langages de l'image et d'autres langages», *Degrés*, 21, 1980.
- KLEIN, R.: *La forme et l'intelligible*, París, Setú, 1974. (Trad. cast.: *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982.)
- KOCH, W. A.: *Varia Semiótica*, Hildesheim, Olms, 1971.
- KOFFKA, K.: «Problems in the Psychology of Art», *Bryn Mawr Notes and Monographs*, IX, 1940.
- KOHLER, W.: *Gestalt Psychology*, Nueva York, Liveright, 1947.
- KONDRATOV, A.: «Semiotik und Kunsttheorie», *Kunst und Literatur*, 5, 1964.
- KRAMPEN, M.: «Signs, Supersigns and Models», *Versas*, 4, 1973.
- , «Dalla semiología della comunicazione alla lógica degli strumenti», *Op. cit.*, 29, 1974.
- , «Developmental Semiotics and Children's Drawings», *Versus*, 25, 1980.
- KRAUSS, R.: «Notes sur l'index», *Macula*, 5-6, 1979.
- , «Grilles», *Communications*, 34, 1981, págs. 167-176.
- KRAUSS, R.; ROWELL, M.: *Juan Miró: Magnetic Fields*, Nueva York, The Guggenheim Museum, 1972.
- KRIS, E.: *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York, Schocken Books, 1952.
- KRIS, E.; GOMBRICH, E. H.: «The Principles of Caricature», *British Journal of Medical Psychology*, 17, 1938.
- KRISTEVA, J.: *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, 1969. (Trad. cast.: *Semiótica* (obra completa), Madrid, Fundamentos, 1981.)
- , «La joie de Giotto», en *Polylogue*, París, Seuil, 1977a.
- , «Maternité selon Giovanni Bellini», en *Polylogue*, París, Seuil, 1977b.
- KUBLER, G.: *The Shape of Time*, Nueva York, Yale University Press, 1972. (Trad. cast.: *La configuración del tiempo*, Madrid, Alberto Corazón, 1975.)
- , «Verso una teoria riduttiva dello stile figurativo», *Prospettiva*, 21, 1980.
- LACAN, J.: *Écrits*, París, Seuil, 1966. (Trad. cast.: *Escritos I, Escritos II*, Madrid, Siglo XXI.)

- LAGOPOULOS, A. P.; IOANNIDIS, A.: «Sémiotique picturale: analyse d'un mosaïque byzantin», *Semiótica*, 1-2, 1977.
- LAGRANGE, M. S.: *Analyse sémiologique et histoire de l'art*, París, Klincksieck, 1973.
- LANDOWSKI, E.: «jeux optiques», *Actes sémiotiques. Documents*, 22, 1981.
- LANGER, S. K.: *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard University Press, 1942.
- , «Abstraction in Science and Abstraction in Art», *Structure, Method and Meaning*, 1, 1951.
- , *Feeling and Form*, Nueva York, Scribner's Sons, 1953.
- , *Problems on Art*, Nueva York, Scribner's Sons, 1957.
- , (a cargo de) *Reflections on Art: a Source Book of Writings by Artists, Critics and Philosophers*, Baltimore, John Hopkins, 1958.
- LASCAULT, G.: «Esthétique et psychanalyse», en *La psychanalyse*, París, U.G.E., 1969.
- , «Éléments d'un dossier sur le gris», *Revue d'esthétique*, 1, 1976.
- , *Écrits timides sur le visible*, París, 10/18, 1979.
- LEE, R. W.: *Ut Pictura Poesis. A Humanistic Theory of Painting*, Nueva York, Merton and Company, 1940.
- , *Names on Tree*, Londres, Thames & Hudson, 1979.
- LEKOMCEV, J. K.: «O semióticeskon aspekte izobrazitel'nogo iskusstva», en *Trudy poznakovym sistemam*, Tartu, Nauka, 1967.
- LHÔTE, J. F.: «Peinture et métaphore», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, 1, 1, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Le cru et le cuit*, París, Plon, 1964. (Trad. cast.: *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, México, F.C.E., en prensa.)
- LIMENTANI VIRDIS, C.: *77 quadro e il suo doppio*, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1981.
- LINDEKENS, R.: «Le troisième oeil», *Synthèse*, 1, 1963.
- , «Essai de description d'un espace sémantique», *Cahiers de lexicologie*, 1, 1968.
- , «Éléments pour une théorie des objets iconisés», *Semiótica*, 1, 1971a.
- , *Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques*, 1971b.
- , «De l'iconographie à la sémiologie», *Semiótica*, 1, 1975.
- , *Essai de sémiotique visuelle*, París, Klincksieck, 1976.
- , «Analyse sémiotique d'une fresque de Piero della Francesca»

- ca: la légende de la vraie Croix», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, 3, 1977.
- , «Lecture sociosémiotique de *Du Spirituel dans l'art de Kandinsky*», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, V: 3, 1978a.
- , «L'image et les problèmes de l'isotopie», *Linguistique et sémiologie*, 6, 1978b.
- , «Analyse de l'iconicité de *Un coup de des*», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, VI: 3, VII: 1, 1979a.
- , «De l'image comme texte au texte corame image», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, VI: 3, VII: 1, 1979b.
- LIPPS, T.: «Aesthetik», en T. Lipps y otros, *Systematische Philosophie*, Berlín, 1907.
- LLORENS, T.: «Sul concetto di comunicazione estetica», *Op. cit.*, 27, 1973.
- LOEWY, E.: «Typenwanderung», *Oesterreicher Jahrbuch*, XII, 1910.
- LOTMAN, J. M.: *Struktura chudozestvennogo teksta*, Moscú, Iskustvo, 1970. (Trad. cast.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.)
- , *Testo e contesto*, Bari, Laterza, 1980.
- , «Linguaggio teatrale e pittura», *Alfabeto*, 32.
- LOTMAN, J. M.; GASPAROV, B.: «La rhétorique du non-verbal», *Revue d'esthétique*, 1-2, 1979.
- LOTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. A.: *Semioičeskie issledovanija*, 1973.
- , *Tipología della cultura*, Milán, Bompiani, 1975.
- , *Semiótica e cultura*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1976. (Trad. cast.: *Semiótica de la cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.)
- LYONS, J.: *Semantics: 1*, Cambridge, Cambridge Un. Press, 1977. (Trad. cast.: *Semántica*, Barcelona, Teide, 1981.)
- LYOTARD, J. F.: *Discours, figure*, París, Klincksieck, 1971. (Trad. cast.: *Discurso y figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.)
- , *Des dispositifs pulsionnels*, París, U.G.E. 1973a. (Trad. cast.: *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.)
- , *La peinture comme dispositif libidinal*, Urbino, Centro Internacional de Semiótica y Lingüística, 1973b.
- , *Derive á partir de Marx et Freud*, París, U.G.E., 1973c. (Trad. cast.: *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Fundamentos, 1975.)
- , *Economie libidinale*, París, Minuit, 1974. (Trad. cast.: *Economía libidinal*, Madrid, Saltes, S. A., 1980.)
- , *Les TRANSformateurs DUchamp*, París, Editions Galilée, 1977.
- , *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979. (Trad. cast.: *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.)
- , *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*. Baruchello, Milán, Feltrinelli, 1982.
- MALDONADO, T.: *Beitrag zur Terminologie der Semiotik*, Ulm, Korrelat, 1961.
- , «Appunti smTiconicità», en *Avanguardia e razionalità*, Turín, Einaudi, 1974a. (Trad. cast.: *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.)
- , «Un Iconism», en Chatman, S.; Eco, U.; Klinkenberg, J. M. (a cargo de), *A Landscape of Semiotics*, La Haya, Mouton, 1974b.
- , «Montaggio filmico e retorica», en *Avanguardia e razionalità*, Turín, Einaudi, 1974c. (Trad. cast.: *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.)
- MALTESE, C.: «Astrazione e figurazione come linguaggio», en *Testimoníame*, Atti del convegno di Verucchio, 1962.
- , «Strutturalismo e figurazione», *Problemi*, 10, 1968.
- , *Semiología del messaggio oggettuale*, Milán, Mursia, 1970.
- , «Per una semiología dell'iconismo», *Qui arte contemporanea*, 10, 1973.
- , «Iconismo e esperienza», en *Aspetti dell'iconismo*, Pavía, A.I.S.S., 1976.
- MANETTI, G.: «Ready-made: semántica e pragmática deli' umorismo dadaista e surrealista», *Versus*, 25, 1980.
- MANNONI, O.: *Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène*, París, Seghers, 1969. (Trad. cast.: *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)
- MARCOLU, A.: *Teoría del campo*, Florencia, Sansoni, 1971. (Trad. cast.: *Teoría del campo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1978.)
- MARÍN, L.: «Le discours de la figure», *Critique*, XXV: 270, 1969.
- , «Textes en representaron», *Critique*, XXVI: 282, 1970a.
- , «La description de l'image», *Communications*, 15, 1970b. págs. 186-206.
- , *Etudes sémiologiques*, París, Klincksieck, 1971a. (Trad. cast.: *Estudios semiológicos*, Madrid, Alberto Corazón, 1978.)

- , «Signe et représentation au XVII siècle», *Revue d'esthétique*, 4, 1971b.
- , *Utopiques jeux d'espaces*, París, Minuit, Klinkenberg J. M. (a cargo de), *A Landscape of Semiotics*, La Haya, Mouton, 1973. (Trad. cast.: *Utópicas: juegos de espacio*, Madrid, Siglo XXI, 1976.)
- , *A propos d'un carton de Le Brun: le tableau d'histoire et la dénégation de l'énonciation*, Urbino, Centro Internacional de Semiótica y Lingüística, 1975.
- , *Détruire la peinture*, París, Editions Galilée, 1978.
- , «La description du tableau et le sublime en peinture: sur un paysage de Poussin», *Communications*, 34, 1981a, págs. 61-84.
- , «Pyrame et Tysbé», *Versus*, 29, 1981b.
- MARTONE, T.: «Van Eyck's Technique of the "Trompe l'Intelligence" Applied to the Déesis of the Ghent Altarpiece», *Versus*, 37, 1984.
- MENNA, F.: *La regola e il caso*, Roma, Ellegi, 1970a.
- , «La trahison des images», *Nac*, 6, 1970b.
- , *La linea analítica dell'arte moderna*, Turín, Einaudi, 1975. (Trad. cast.: *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1977.)
- , *Critica della critica*, Milán, Feltrinelli, 1979.
- METZ, C.: «Le cinema: langue ou langage?», *Communications*, 4, 1964; reimpresso en *Essais sur la signification au cinema*, París, Klincksieck, 1968.
- , «Specificité des codes et specificité des langages», *Semiótica*, 1: 4, 1969; reimpresso en *Essais sur la signification au cinema II*, París, Klincksieck, 1972.
- , «Au-déla de l'analogie, l'image», *Communications*, 15, 1970; reimpresso en *Essais sur la signification au cinema II*, París, Klincksieck, 1972. (Trad. cast.: *Análisis de las imágenes*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.)
- MINGUET, P.: «L'oeuvre d'art còrame forme symbolique», *Revue de philosophie de la France et de l'Étranger*, 12, 1961.
- , «L'isotopie de l'image», en Chatman, S.; Eco, U.; Klinkenberg, J. M. (a cargo de), *A Landscape of Semiotics*, La Haya, Mouton, 1974.
- MINONNE, A.: «II código cinesico nel Prontuario delle pose sceniche di Alemanno Morelli», *Versus*, 22, 1979.
- MILLET, C.: «L'art conceptuel comme sémiotique de l'art», *WH*, 3, 1970.

- MÓDICA, M.: *L'estetica di Galvano della Volpe*, Roma, Officina, 1978.
- MOLES, A. A.: *Théorie de l'information et perception esthétique*, París, Flammarion, 1958. (Trad. cast.: *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Júcar, 1976.)
- , «Cybernétique et oeuvre d'art», *Revue d'esthétique*, XVIII: 2, 1965.
- MOLNAR, F.: «Quelques aspects psychobiologiques de l'image», *Revue d'esthétique*, 1, 1976.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G.: «Scuola critica e scuola semantica nella recente estetica americana», *Rivista di Estética*, 3, 1956.
- , «Estética e semántica», *Rivista di Estética*, 6 y 7, 1962.
- , «L'arte é linguaggio?», *Op. cit.*, 11, 1968.
- MORAWSKI, S.: «Mimesis», *Semiótica*, 2, 1970.
- MORRIS, C.: *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, Encyclopedia of Unified Sciences, 1938.
- , «Aesthetics and the Theory of Signs», *Journal of Unified Science*, 8, 1939a.
- , «Science, Art and Technology», *Kenyon Review*, 1, 1939b.
- , *Signs, Language and Behavior*, Nueva York, Prentice Hall, 1946.
- , *Signification and Significance*, Cambridge, The MIT Press, 1964. (Trad. cast.: *La significación y lo significativo*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1974.)
- , *Writings on the General Theory of Sign*, La Haya, Mouton, 1971.
- MOUNIN, G.: *Introduction á la sémiologie*, París, Minuit, 1968. (Trad. cast.: *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972.)
- , «Sémiologie et photographie scientifique», *Semiótica*, 1-2, 1980.
- , «Qu'est que c'est le "langage visible"?», *Semiótica*, 3-4, 1981.
- MOTHERSILL, M.: «Is Art Language?», *Journal of Philosophy*, 20, 1965.
- MRAZEK, W.: «Metaphorische Denkformen und ikonologische Stilformen. Zur Gramatik und Syntax bildlicher Formelemente der Barockkunst», *Alte und Moderne Kunst*, 73, 1964.
- MUKAROVSKY, I.: *Studie z estetiky*, Praga, Odeon, 1966.
- NANNI, L.: *Per una nuova semiologia dell'arte*, Milán, Garzanti, 1980.

- ODIN, R.: «Quelques réflexions sur le fonctionnement des isotopies minimales et des isotopies élémentaires dans l'image», *Versus*, 14, 1976.
- ÜGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A.: *The Meaning of Meaning*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1923. (Trad. cast.: *El significado del significado*, Barcelona, Paidós, 1984.)
- ORLANDO, F.: *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turín, Einaudi, 1973.
- OSMOND-SMITH, D.: «Formal Iconism in Music», *Versus*, 4, 1974.
- PACHT, O.: «Panofsky's Early Netherlandish Painting», *The Burlington Magazine*, XCLVIII, 1956.
- PACÍ, E.: «Arte e comunicazione», *Galleria*, 2, 1953.
- , «Arte e linguaggio», en *Atti del XVII Congresso Nazionale di Filosofia*, Nápoles, Libreria Scientifica Editrice, 1955.
- PANOFKY, E.: «Idea», ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Hieren Kunsttheorie, Leipzig-Berlin, G. B. Teubner, 1924. (Trad. cast.: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.)
- , *Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig-Berlin, G. B. Teubner, 1927. (Trad. cast.: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editora, 1983.)
- , *Studies in Iconology*, Nueva York, Oxford University Press, 1939. (Trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.)
- , *Galileo as a critic of the arts*, Den Haag, Nijhoff, 1954.
- , *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, Doubleday, 1955. (Trad. cast.: *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.)
- , «On Intentions», en Weitz M. (a cargo de), *Problems of Aesthetics*, Nueva York, Me Millan, 1959.
- PARÍS, J.: *L'espace et le regard*, París, Seuil, 1965. (Trad. cast.: *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus Ediciones, 1968.)
- , *Miroirs, sommeil, soleil, espace*, París, Galilée, 1973.
- PASSERON, R.: *L'oeuvre d'art et les fonctions de l'apparence*, París, Plon, 1962.
- , «La peinture contre l'espace», *Science de l'art*, 4, 1967.
- , *Clefs pour la peinture*, París, Seghers, 1969.
- , *André Masson et la puissance du signe*, París, Denoel-Gonthier, 1975.
- , «Sur Papport de la poétique á la sémiologie», *Revue d'esthétique*, 2, 1976.
- PAYANT, R.: «Le corps dévoré par la peinture. Mldiscours de la segmentation», *Degrés*, VI, 4, 1978.
- , «La reproduction photographique comme s%riiotique», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, Wl:\^fl: 1, 1979.
- , «Picturalité et autoportrait: la fiction de l'auñi phie», *Degrés*, 26-27, 1981.
- PEIRCE, C. S.: *Collected Paper*, vol. 1-8, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935.
- PETITOT, J.: «Topologie du carré sémiotique», *Etudes littéraires*, X: 3, 1977.
- , «Saint-Georges. Remarques sur l'espace pictural», en P. Hammad (a cargo de), *Sémiotique de l'espace*, París, Denoel-Gonthier, 1979.
- PETOFI, J.: «On the Comparative Structural Analysis of Different Types of Works of Art», *Semiótica*, 3, 1971.
- PIGNOTTI, L.; STEFANELLI, S.: *La scrittura verbo-visiva*, Milán, Espresso Strumenti, 1980.
- PONZIO, A. (a cargo de): *La semiótica in Italia*, Barí, Dédalo, 1976.
- POLANYI, M.: *Personal Knowledge*, Chicago, Chicago Uriiversity Press, 1958.
- PORCHER, L.: *Introduction á une sémiotique de l'image* París, Didier, 1977.
- POREBSKI, M.: «Images et signes», en Sebeok T. (a cargo de), *Sign, Language, Culture*, La Haya, Mouton, 1973.
- PREVIGNANO, A. (a cargo de): *La semiótica nei paesi slavi*, Milán, Feltrinelli, 1979.
- PRIETO, L.: *Messages et signaux*, París, Presses Universitaires de France, 1966. (Trad. cast.: *Mensajes y señales*, Barcelona, Seix Barral, 1967.)
- , «Notes pour une sémiologie de la communication artistique», *Werk*, 4, 1971.
- , *Pertinence et pratique*, París, Minuit, 1975. (Trad. cast.: *Pertinencia y práctica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.)
- , «Sémiologie de la communication et sémiologie de la signification», en *Etudes de linguistique et de sémiologie générales*, Ginebra, Librairie Droz.
- QUINTAVALLE, A. C: «Un código di Picasso?», *II Verri*, 26, 1968.
- RABANT, C: «Peinture et psychanalyse», *Revue d'esthétique*, 1, 1976.
- RADAR, E.: «Le jeu dans l'oeuvre de Pierre-Paul Rubens», *La Revue Nouvelle*, 1, 1965.

- RAFFA, P.: *Semiología delle arti visive*, Bolonia, Patrón, 1976.
- RAGGHIANI, C. L.: «Semiología, lingüística», *Critica d'Arte*, 136, 1974.
- READ, H.: *Icón and Image*, Londres, Faber & Faber, 1955.
- REED, E. S.: «Representation, Classification and Symmetry: A Realistic Approach», *Methodology and Science*, 1, 1978.
- REEDER, R.: «Art as Epistemology», *Semiótica*, XXXV: 3-4, 1981.
- REIDEL, H.: «Form und Farbe in der Informaúonsaesthetik», *lixakte Aesthetik*, 3-4, 1966.
- REV/IN, O. G.: «Über sekundäre modellbildende Zeichensysteme», *Sprache im technisch Zeiialler*, 38, 1971.
- RICHMOND, S.: «A Discussion on the Pictorial Impossible with References to Nelson Goodman's Analysis of Fictional Objetes», *Leonardo*, XI: 2, 1978.
- RIEGL, A.: *Stilfragen*, Berlín, Siemens, 1893. (Trad. cast.: *Problemas de estilo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.)
- , *Spátromisches Kunstindustrie*, Berlín, Siemens, 1901.
- RIKSER, M.: «The Semantic Theory of Art in America», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 1957.
- , «Théorie linguistique des arts plastiques», *Revue d'esthétique*, 1-2, 1961.
- RITCHIE, B.: «The Formal Structure of the Aesthetic Object», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, III: 2, 1952.
- REVERSO, E.: «La semiosi iconica», *Scienze umane*, 1, 1979.
- ROBERTS, L. N.: «Art as Icón. An interpretation of C. W. Morris», *Tulasne Studies in Philosophy*, IV, 1955.
- ROMANO, G.: *Studi sul paesaggio*, Turín, Einaudi, 1978.
- ROSSI-LANDI, F.: «Signiñcato, ideología e realismo artístico», *Nuova Corrente*, 41, 1967a.
- , «Scritti di Charles Morris sulla semiótica estética», *Nuova Corrente*, 4243, 1967b.
- , «Sul modo in cui é stata fraintesa le semiótica estética di Charles Morris», *Nuova Corrente*, 42-43, 1967c.
- , *Semiótica e ideología*, Milán, Bompiani, 1972. (Trad. cast.: *Ideología*, Barcelona, Labor, 1980.)
- , *Charles Morris e la semiótica novecentesca*, Milán, Feltrinelli-Bocca, 1978.
- Rom, F.: «Rationalismus. L'art pour l'art: ein semiotisches Thema Georg Simmels», *Semiosis*, 4, 1976.
- RUDNER, R.: «ün Semiotic Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 10, 1951.
- RUDNER, R.-SCHEFEIER, I. (a cargo de): *Logic and Art, Essays in Honour of Nelson Goodman*, Nueva York, Bobbs Merrill Co., 1970.
- RUMP, G. C.: «Dialogstrukturen in mittelaltlicher Plastik», en Heidrichs, W.; Rump, G. C. (a cargo de), *Dialoge*, Hildesheim, Gerstenberg, 1979.
- SARDUY, S.: *Barroco*, París, Seuil, 1975.
- SAUERBERG, A. J.: «On the Leterariness of Illustrations: a Study of Rowlandson and Cruikshank», *Semiótica*, XIV: 4, 1975.
- SAXL, F.: «Continuity and Variation in the Meaning of Image», en *Lectures*, Londres, The Warburg Institute, 1957.
- SCHAPIRO, M.: «Leonard and Freud. An Art Historical Study», *Journal of the History of Ideas*, XVII: 2, 1956.
- , «Style», en *Aesthetics Today*, Nueva York, Meridian Books, 1961.
- , «On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs», *Semiótica*, 1, 1972.
- , *Words and Pictures*, La Haya, Mouton, 1973.
- , «Intention and Interpretation in Art: a Semiotic Analysis», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 1975.
- , «La nature morte comme objet personnel», *Macula*, 3, 1978.
- SCHARRAT, P.: «Peter Ramous and Imitation: Image, Sign and Sacrament», *Yole French Studies*, XLVII, 1972.
- SCHEFER, I. L.: *Scénographie d'un tableau*, París, Seuil, 1969. (Trad. cast.: *Escenografía de un cuadro*, Barcelona, Seix Barral, 1970.)
- , «L'image: le sens "investi"», *Communications*, 15, 1970a, págs. 210-221.
- , «Notes sur les systèmes de representation», *Tel Quel*, 41, 1970b.
- , «Lecture et système du tableau», en Kristeva, J.; Rey Debove, J.; Umiker, D. (a cargo de), *Essays in Semiotics*, La Haya, Mouton, 1971.
- , *La peste, le déluge*, Paolo Uccello, París, Editions Galilée, 1977.
- , *La lumière et la proie. Anatomies d'une figure religieuse. Le Corrège 1526*, París, Editions Albatros, 1980.
- SCHULZ, B.: «Contribution á la sémíologie du discours proverbial: texte littéraire-texte pictural (Villon et Breughel)», *Strumenti critici*, XV: 46, 1981.
- SEBEOK, T. A.: «Iconicity», *Modern Language Notes*, 91, 1976.

- , «Prefigurations of Art», *Semiótica*, 1-3, 1979.
- SEGRE, C.: *I segni e la critica*, Turín, Einaudi, 1969.
- , *Le strutture e il tempo*, Turín, Einaudi, 1974.
- , *Semiótica, storia e cultura*, Padua, Liviana, 1977. (Trad. cast.: *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel, 1982.)
- , *Semiótica filológica*, Turín, Einaudi, 1979a.
- , «Generi», en *Enciclopedia*, vol. VI, Turín, Einaudi, 1979b.
- SERRES, M.: *Esthétiques sur Carpaccio*, París, Hermann, 1975.
- SETTIS, S.: *La «Tempesta» interpretata*, Turín, Einaudi, 1978.
- SHIMAN, L.: «The Law of Perceptual Stability», *Proceeding of the National Academy of Sciences*, 4 y 5, 1978.
- SÍMMAT, W. E.: «Das semantic Differential als Instrument der Kunstanalyse», *Exakte Aesthetik*, 6, 1969.
- SKLOVSKY, V.: *O teorii prozy*, Moscú, Nauka, 1925.
- SMITH, C. M.: «The Aesthetics of Ch. S. Peirce», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1, 1972.
- SOLIMINI, M.: «Realismo e semántica nelPanalisi berkeleyana della percezione visiva», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari*, XIV, 1969.
- SPECTOR, J.: «Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne», *Diogénes*, 66, 1969.
- SPRINGER, C.: «Verso un'iconografia democrática del Risorgimento: romanzo e pittura in *Beatrice Cenci*», *Versus*, 19-20, 1978.
- STAROBINSKI, J.: *L'oeil vivant*, París, Gallimard, 1961.
- , *La relation critique*, París, Gallimard, 1970. (Trad. cast.: *La relación crítica*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.)
- , *Trois fureurs*, París, Gallimard, 1974.
- STEINER, P.: «Jan Mukarovsky and Charles W. Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art», *Semiótica*, XIX: 3-4, 1977.
- STEINER, W.: «The Semiotics of Genre: Portraiture in Literature and Painting», *Semiótica*, XXI: 1-2, 1977.
- Sus, O.: «On the Origins of Czech Semantics of Art», *Semiótica*, IX: 2, 1973.
- TARDY, M.: «Communication iconographique et sémiogénese», *Revue de Sciences Humaines*, 159, 1975.
- TATARKIEWICZ, W.: «Sztuka i język: dwa zwieloznaczne wyrazy», («L'arte e il linguaggio: due termini polisemici», en Pele J. (a cargo de), *Studia Semiotyczne*, Breslau, 1971.
- TEYSSÉDRE, B. y otros: *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruselas, Editions de la Connaissance, 1969.
- THIBAUT-LAULAN, A. M.: *Image et communication*, París, Presses Universitaires de France, 1972.
- THOM, R.: «De l'icone au symbole: esquisse d'une théorie du symbolisme», *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, li-li, 1973.
- , *Modeles mathématiques de la morphogenése*, París, 10-18, 1974.
- , «Crise et catastrophe», *Communications*, 25, 1976, páginas 34-38.
- , «L'espace et les signes», *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, I: 4, 1981.
- , «Les contours dans la peinture», s. i., 1982.
- THÜRLEMANN, F.: «Comment peut-on parler des couleurs?», *Actes sémiotiques, Bulletin*, 4-5, 1978a.
- , «Les gammes chromatiques dans le paysage flamand du XVIII siècle», *Actes sémiotiques, Bulletin*, 4-5, 1978b.
- , «Les fonctions de l'admiration dans l'esthétique du XVII siècle», *Actes sémiotiques. Documents*, 11, 1980a.
- , «Fonctions cognitives d'une figure de perspective picturale. A propos du *Christ en raccourci* de Mantegna», *Actes sémiotiques. Bulletin*, 15, 1980b.
- , «La double spatialité en peinture», *Actes sémiotiques. Bulletin*, 20, 1981.
- , *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausana, L'Age d'Homme, 1982.
- TODOROV, T.: «Esthétique et sémiotique au XVII siècle», *Critique*, 308, 1973.
- TOPPER, D. R.: «On Interpreting Pictorial Art: Reflections on J. J. Gibson Invariant Hypothesis», *Leonardo*, X, 5, 1977.
- TRIMARCO, A.: *L'inconscio dell'opera*, Roma, Officina, 1974.
- , *Le parabole del teórico*, Roma, Kappa, 1978.
- TYNJANOV, J.: *Problema stichotvomovo jazyka*, Moscú, Opozaj, 1923.
- USPENSKY, B. A.: «Sulla semiótica dell'arte», *Questo e Altro*, 6-7, 1964; también en Faccani, R.; Eco, U. (a cargo de), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milán, Bompiani, 1969.
- , «Per l'analisi semiótica delle antiche icone russe», en Lotman, J. M.; Uspenskij, B. A. (a cargo de), *Ricerche semiotiche*, Turín, Einaudi, 1973.
- , «Left and Right in Icon Painting», *Semiótica*, 13, 1975.

- , *The Semiotics of the Russian Icons*, Lisse, Peter de Ridder, 1976.
- , «Semiotics of the Icon», *PTL*, III: 3, 1978.
- VALESIO, P.: *Le strutture dell'allitterazione*, Bolonia, Zanichelli, 1967.
- VÁLLESE, G.: *Conoscere la pittura*, Milán, Espresso Strumenti, 1980a.
- , «Modi di produzione segnica nel Trittico del Fieno di Hyeronimus Bosch», *Versus*, 25, 1980b.
- VALLIER, D.: «Malévitch et le modele linguistique en peinture», *Critique*, 334, 1975.
- , «Pour une définition de l'espace dans l'art», *Critique*, 366, 1977.
- , «Le problème du vert dans le système preceptif», *Semiótica*, XXVI: 1-2, 1979.
- , «Cubisme et couleur», *Critique*, 416, 1982.
- VENTURI, L.: *Pretesi di critica*, Milán, Garzanti, 1929.
- VERON, E.: «L'analogique et le contigu», *Communications*, 15, 1970, págs. 52-68.
- , «Pour une sémiologie des opérations translinguistiques», *Versus*, 4, 1973.
- VISCHER, F. T.: *Aesthetik*, Leipzig, 1931.
- VOLLI, U. (a cargo de): *La scienza e l'arte*, Milán, Mazzotta, 1972a.
- , «Some Possible Developments of the Concept of Iconism», *Versus*, 3, 1972b.
- , «Analisi semiótica della comunicazione iconica», *Ikon*, XXV: 95, 1975.
- , «Simmetria», *Rassegna*, 12, 1983.
- VYGOTSKY, L. S.: *Psykologia nauka*, Moscú, Nauka, 1962. O'rad. cast.: *Psicología del arte*, Barcelona, Barral Editores, 1977.)
- WALLIS, M.: «La notion de champ sémantique et son application. á la théorie de l'art», *Science de l'art*, 1, 1966.
- , «On Iconic Signs», en *Recherches sur les systèmes signifiants*, La Haya, Mouton, 1971.
- , «Semantic and Symbolic Elements in Architecture: Iconology as a First Step towards an Architectural Semiotics», 1973a.
- , «Inscriptions in Painting», *Semiótica*, IX: 1, 1973b.
- , *Arts and Signs*, Bloomington, Research Center for Language and Semiotic Studies, 1975a.
- , «On Iconic Signs», *Arts and Signs*, 2, 1975b.
- WALBURG, A.: *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, 1932.

- WESCOTT, R.: «Linguistic Iconism», *Language*, 47, 1971.
- WIND, E.: «The Eloquence of Symbols», *The Burlington Magazine*, XCI, 1950.
- WINNER, T. G.: «Jan Mukarovsky: the Beginnings of Structural and Semiotic Aesthetics», en Matejka, L. (a cargo de), *Sound, Sign and Meaning*, Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1976.
- WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus logico-philosophicus*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., 1922. (Trad. cast.: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.)
- , *Remarks on colours*, Anscombe, G.E.M., 1977.
- WITTKOWER, R.: «Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols», *Journal of the Warburg Institute*, II, 1939.
- , *Interpretation of Visual Symbols in Art. Studies in Communication*, Londres, 1955.
- WOLFFUN, H.: *Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe*, Basilea, Schwabe & Co., 1915.
- WORRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, Piper, 1908.
- WORTH, S.: «Pictures Can't Say Ain't», *Versus*, 12, 1975.
- ZEMAN, J.: «The Aesthetic Sign in Peirce's Semiotic», *Semiótica*, XIX: 3-4, 1977.
- ZEMSZ, A.: «Les optiques coherentes», *Revue d'esthétique*, XX: 1, 1967.
- , *Dessin des Indiens Tchikao, Yanomami et Piaroa*, Urbino, Centro Internacional de Semiótica y de Lingüística, 35, 1974.
- ZIMMERMANN, J.: *Sprachanalytische Aesthetik. Ein Ueberblick*, Stuttgart, Frommann.

INDICE DE NOMBRES

***>

- | | |
|---|---|
| Abraham, K., 58 | Blunt, Á., 201-202 |
| Albertí, L. B., 62 | Boas, F., 26-27 |
| Alkan, D., 208-209 | Bonaparte, N., 189 |
| Alsleben, K., 105 | Bondone, P., 198 |
| Andrea del Sarto, 58 | Bonerba, G., 44 |
| Anguissola, S., 241 | Bonne, J. C., 42 |
| Antal, F., 67, 69, 114 | Bonnet, J., 42 |
| Antal, L., 69 | Bosch, H., 184-185 |
| Arasse, D., 42 | Botticelli, S., 167 |
| Arbasino, A., 116 | Boubat, E., 206 |
| Argan, G. C., 71 | Boudon, P., 209 |
| Arnheim, R., 43, 51, 53-56, 102 | Brancusi, C., 209 |
| Attaeave, F., 104 | Brandi, C., 22-23, 138-139 |
| | Breughel, P., 200 |
| Bachtin, M., 49, 179 | Brik, L., 87 |
| Bacon, F., 233-234 | Brik, O., 87 |
| Ballard, E., 83 | Brandal, V., 114 |
| Baltrusaitis, J., 24 | Bühler, K., 93 |
| Barilli, R., HS-llS.'-MO | Bullough, E., 51 |
| Barthes, R., 49, 125, 131, 137, 193, 196-197, 235 | Buonarroti, M., 57, 58 |
| Baruchello, G., 233 | Burke, P., 31 |
| Battisti, E., 41, 46 | Butor, M., 116 |
| Baudet, A., 202 | Buyssens, E., 85, 137 |
| Baudoin de Courtenay, Jan, 37 | Calabrese, O., 49, 185, 225 |
| Baudrillard, J., 228, 234 | Calvesi, M., 41, 65 |
| Bauragarten, A. G., 75, 105 | Calvino, I., 116 |
| Bellini, G., 207 | Caravaggio, M. da, 239, 240, 241 |
| Bense, M., 84, 86, 98, 100-101, 104, 111, 117, 146, 217-218 | Carnap, R., 213, 218 |
| Benveniste, E., 142-143, 174, 176, 197 | Carpaccio, V., 208, 225, 230 |
| Berenson, B., 99 | Casetti, F., 146, 160 |
| Bettetini, G., 146, 159, 160 | Cassirer, E., 24, 27-30, 32, 33, 37, 39 |
| Bialostocki, I., 46, 49, 51 | Castelnuovo, E., 68-70 |
| Bill, M., 100, 111 | Ceroli, M., 183 |
| Birkhoff, G. D., 84, 97, 105 | Cézanne, P., 127, 129, 226 |
| Black, M., 212, 214 | Champaigne, P. de, 201 |
| Bloch, M., 157 | Chastel, A., 42 |
| | Chlebnikov, V., 87 |

- Chomsky, N., 71, 72, 196
 Círculo ds Praga 91, 1H, 120, 140
 Constable, J., 61
 Coons, E., 104
 Corti, M., 179, 200
 Costantini M., 211
 Courtes, J., 42, 162
 Creed Hungerland
 Crivelli, C., 207.
 Croce, B., 77, 82, 97, 102
 Dann'sch, H., 37, 41, 42, 175, 176, 179, 21
 De (íhrico, é . 116
 Delaunay. P.» 129
 Deledille, G.f 219
 Deleuze, G., 115, 117, 127, 231-235
 Del la Volp% G., 106, 108, 106
 Derrida, JJ, 50, 125, 127, 126, 127, 129-131, 22, 235
 De Venios, X. R., 10
 DevgeJ, J., 82, 83
 Sijk, T. van, 179
 Soffles, G., 32, 36, 108-111, 117
 Dressler, W., 177
 Dufrenne, M., 135
 Duras, M., 236
 Dürer, 39
 Durkheim, M., 26-
 Dvorak, M., 64, 67
 Eco, U., 13, 44, 49, 60, 72, 86, 100, 101, 105, 117-125, 137/140, 146*57, 159, 162, 169-173, 175..174EIH7, 181, 183-185, 197.J201, 217
 Ehrenfels, C. von, 100
 Einstein, A., 97
 Ekman, P., 154
 E) Greco, 236
 Empson, W., 31
 Engels, F., 152 153
 Escher, 222, 224
 Euler, L., 157
 Eyck, J. van, 228-229
 Fabbri, P., 164, 204, 207-208
 Farassino, A., 146, 160
 Fechne; G. T., 53, 97
 Félibien, A., 202
 « Fénelon, V., 202
 Fereritz, S., 130
 Ferraris, M., 126
 Fiedler, K., 19, 20
 Floch, J. M., 42, 49, 304-206, 208-209
 Focillon, H., 23, 24
 Fontana, L., 183
 Foucault, M., 115, 117, 13>, 22S, 231-233
 Francotel, P., 6g-73 ~
 Francesco di Gisrgio, 129
 F. L. G., 147, 153, 213
 S., 57-59, 61, 115, 127-130, 219, 215, 23E
 Friesen, VV, 154
 Frye, N., 60
 G. 50, 235
 Crafarero, 115
 E., 111-117, 140-142, 159
 B., 187
 Genette, J., 49, 179
 Gentile, G., 162 /-
 G. J., 43*1
 G. J., 22f
 Gombrie, E., 25, 25
 66, fe, 163, 184
 N., 10, 212-21
 F., 207-213
 aveiot-Cochin, H. F., 37
 Gregory, R. L., 43
 Greiraas, A. J., 42, 139, 164, 179, 197, 202-206, 209
 Grupo |x, 209-210
 Guatfari, F., 127
 ffifenmueller, C., 228
 Hauser, A., 66, 69
 Hayakawa, S. I., 56
 Hcgel, G. W. F., 93, 97, 100
 Heidegger, M., 50, 130
 Helmholtz, H., 97, 105
 Herbart J. F., 19, 93
 Herbcrt, F., 98

- Hildebrand, A. von, 19, 20
 Hintikka, J., 214
 Hjelmslev, L., 47, 105, 115, 117, 121, 134, 140, 197, 205, 209-210
 Hochberg, J., 57
 Iiolbein, H., 208
 Husserl, E., 22, 116, 118
 Ivanüv, V. V., 187
 Jacobí, J., 60
 Jakobson, R., 35, 84-86, 8f-91, 104-105, 117, 120, 138, 140, 145, 1SÍ
 ones, E., 58, 6u
 ung, G., 60
 Kandinsky, V., 165, 208
 Kant, I., 27, 93, 115, 140
 Kepes, G., 37-38, 51, 55-56
 Kepler, J., 235
 Kienholz, E., 184
 Kiee, P., 129, 165
 Koch, W. A., 218-219
 Koffka, K., 53, 56
 Kohler, W., 53, 56
 Kraehenbuehl, D., 104
 Krampen, M., 145-146, 160
 Kris, E., 51, 59, 61
 Kristeva, J., 49, 117, 199
 Krucenych, W., 66
 Kubler, G., 24
 Kuyper, P. de, 208-209
 Lacan, J., 60, 127, 235-236
 Langer, S., 25, 30-36, 51, 81, 140
 Lavater, J. K., 37
 Leach, E., 229
 Le Brun, P., 37
 Leibniz, G. W., 148
 Lekomcev, J. K., 192
 Lenin, V. I., 152-153
 Leonard, R. S., 213
 Leonardo da Vinci, 57, 59, 167, 203, 219
 Lessing, E., 67, 106, 107
 Lévi-Strauss, C., 60, 229
 Ltndekeiis, R., 32
 Lipps, T., 49, 52, 97
 Loewy, E., 46, 49
 Longhi, R., 95
 Lorenzetti, A., 129
 Lotman, J., 117, 140, 179, 186-187, 189, 200, 203
 Lukács, G., 101
 Lyons, J., 139
 Lyotard, J. F., 126-129, 131-132, 168, 228, 233
 Mac Lagan, W., 58
 Magritte, R., 130, 222, 224, 232-233
 Mainkovsky, V., 87
 M-üdoriado, T., 84, 145-150, 156-157, 161-IÜ2, 175
 Malevitch, ú., 195, 211
 Maltese, C., 99, 134
 Manetti, G., 184, 185
 Mannoni, O., 58, 59
 Mantegna, A., 207
 Mao Tse Tung, 153
 Marcolli, A., 219
 Marcuse, H., 115, 116
 Marees, H. von, 19
 Marín, L., 42, 137, 201-203, 239-240
 Martinet, A., 71, 169
 Marx, K., 67, 127, 129, 148, 152
 Me Luhan, M., 67, 115, 116, 118
 Menna, F., 59, 165, 166
 Mercator, G. K., 163
 Merleau-Ponty, M., 116
 Metz, C., 146, 159
 Meyer, L., 13, 104
 Minguet, P., 209-211
 Minonne, A., 185
 Miró, J., 236
 Moholy-Nagy, L., 56
 Moles, A., 86, 98, 99, 101, 104, 145, 146
 Molino, P., 42
 Mondrian, P., 165, 184
 Marini, S., 223
 Morpugo Tagliabue, G., 135, 136
 Morris, C., 30, 31, 56, 78-84, 94, 100, 115, 117, 140, 143, 145, 152, 162, 192
 Mounin, G., 136, 137

- Mukarovsky, 1., 68, 91-97
 Nanni, L., 140
 Napoleón XII, 62
 Ogden, R. G., 31, 138, 153
 Oldenburg, C., 183
 Orlando, F., 59
 Osmond Smith, D., 84, 145
 Pácht, O., 51
 Pací, E., 161
 Palomino y Velasco, A., 37
 Panofsky, E., 25, 30, 36-40, 44-45, 61, 71, 184
 París, J., 195, 236
 Pascal, B., 240
 Pasolini, P. P., 146, 159
 Passeron, R., 136, 137
 Payant, R., 240, 241
 Peirce, C. S., 33, 94, 100, 114, 118, 143, 146, 147, 151, 153, 155-158, 160, 192, 217, 218, 220
 Petitot, J., 221, 225
 Petofi, J., 179
 Pczzini, I., 197
 Picasso, P., 64
 Piero della Francesca, 129, 167
 Pignotti, L., 165, 166
 Polanyi, M., 163
 Poppe, E., 208, 209
 Poussin, N., 201, 202, 239, 240
 Prieto, L., 85, 137, 169, 193, 194
 Pushkin, A., 89
 Quine, W. V. O., 213
 Rabaní, C., 236
 Rameau, J.-P., 240
 Rauen, B., 105
 Rauschemberg, R., 183
 Read, H., 84
 Reed, E. S., 162, 163
 Revzin, O. G., 153
 Richards, I. A., 31, 138, 153
 Riegl, A., 7, 21, 40, 52
 Ripa, C., 37, 38
 Ritchie, B., 83
 Roger, A., 42
 Romano, G., 41, 4É
 Rorty, R., 126
 Rossi-Landi, F., 78, 79
 Rubens, P., 225, 255
 San Juan, 129
 Sapir, E., 20, 27
 Sarduy, S., 35, 236
 Sartre, J.-P., 116
 Saussure, F. de, 117, 117-120
 Saxl, F., 45, 49, 61
 Schapiro, M., 44, 46-50, 58, 130
 Schefer, J. L., 337, 198-200, 203
 Schelling, M., 93
 Schit'ano, M., 183
 Schiller, F. von, 91
 Schiosser, J. von, 61
 Sci.diz, O., 200
 Sebeoif, T. A., 84, 145, 217, 213, 220
 Segal, D., 184
 Seganini, G., 58
 Segre, C., 29, 45, 47, 179, 200, 202, 203
 Séneca, 63
 Serres, M., 228, 230, 231
 Settis, S., 45
 Shannon, C. E., 100, 102
 Shiman, L., 163
 Sklovsky, V., 84, 86, 120
 SolJers, P., 117
 Starobinscy, J., 58
 Stefaielli, S., 165, 166
 Tanguy, I., 129
 Thom, R., 23, 212, 220-224, 226, 227
 Thürlemann, F., 206
 Tintoretto, 225
 Tiziano, 398
 Trirnarco, A., 59
 Tynianov, J., 84, 86
 Uccello, P., 199, 225
 Uspensky, B. A., 44, 186, 189-191, 203
 Valesio, P., 84, 145
 Valiese, G., 184
 Vallier, D., 194-195
 Vasari, G., 58, 62
 Van Gogh, V., 50, 130
 Veca, S., 29
 Velázquez, D., 232, 236
 Venturi, L., 22
 Veron, E., 360
 Vico, G. B., 105, 162
 Villon, F., 200
 Vischer, R., 52
 Volli, U., 97, 98, 103-105, 160, 161
 Vygotsky, L. S., 59
 Warbufg, A., 24-26, 37, 41, 64
 Warhol, A., 183
 Weaver, M., 100, 102
 Weimich, H., 154
 Werlli-imer, M., 53, 56
 Wescott, R., 145
 White, L. L., 71
 Wiener, N., 100, 102
 Wimsa;... W. R., 80, 84, 145
 Wittgenstein, L., 146, 147, 149, 151, 156, 192
 Wittkover, R., 46
 Wülfflin, H., 21, 22, 40, 98, 140
 Worringer, W., 52
 Worth, A.S., 215-216
 *Zare... 104
 Zavata... 116
 Zeem... E. O., 223
 Zeuxis, 64
 Zich, O., 93
 Zumr, J., 22

1r

i»