

L A T A D E O D E A R T E

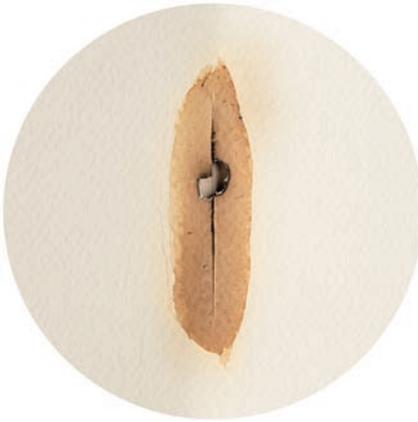
ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD



IMAGEN

Rectora	Cecilia María Vélez White
Vicerrectora Administrativa	Nohemy Arias Otero
Vicerrectora Académica	Margarita Peña Borrero
Director de Investigación, Creación y Extensión	Leonardo Pineda Serna
Decano Facultad de Artes y Diseño	Alberto Saldarriaga Roa
Decana Facultad de Ciencias Sociales	Julián López Murcia
Decano Facultad de Ciencias Naturales e Ingeniería	Isaac Dyner Rezonzew
Decano Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas	Carlos Andrés Brando Salamanca
Director	Alberto Saldarriaga Roa
Editora general	Ana María Álvarez
Comité editorial	Fernando Lara University of Texas, Estados Unidos Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
	Juan Camilo Buitrago Universidad del Valle, Colombia
	Natalia Builes Escobar Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Samuel Ricardo Vélez Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
Comité científico	Ana María Carreira Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
	Carlos Sambricio Investigador independiente, Estados Unidos y España
	Claudia Liliana Fernández Silva Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Felipe Londoño Universidad de Caldas, Colombia
	Francisco Jarauta Universidad de Murcia, España
Director de arte	Carlos Francisco Pabón
Diseño editorial	Lina María Lora
Fotografía de cubierta	Camilo Andrés Acosta
Corrección de estilo	Alejandra Castellanos Meneses y Laura Arjona
Traducción	Alejandro Rincón (italiano) y Alejandra Castellanos Meneses (inglés)
Jefe de Publicaciones	Marco Giraldo Barreto
Coordinador revistas científicas	Juan Carlos García Sáenz
Distribución y ventas	Sandra Guzmán
Asistente administrativa	María Teresa Murcia
Apoyo gráfico	Luis Carlos Celis Calderón
Apoyo editorial	Mary Lidia Molina
Apoyo redes sociales	David Andrés Barreto
Impresión	Panamericana Formas e Impresos S.A.







PÁGINAS 1, 3 Y 4

Boca Roja

Por: Sayari Segura

Año: 2017

El proyecto refleja la exploración del cuerpo femenino y sus funciones que se asumen como tabúes, particularmente desde el proceso de la menstruación, a partir de elementos simbólicos que hacen alusión al tema. El abordaje del tema por parte de la fotografía se da desde su propia reflexión y experiencia en un entorno en el que estos temas son tratados de manera simbólica acorde a los imaginarios de una sociedad sustentada en idearios masculinos y heterosexuales como norma de lo correcto. Las imágenes del proyecto se sustentan en la retórica de diferentes significados o interpretaciones culturales generadas en torno al fenómeno analizado, que define de forma generalizada la identidad femenina, pero desde una perspectiva heteropatriarcal. Es así una reflexión en torno a lo simbólico como una construcción impuesta de identidad.

6 Presentación

ANA MARÍA ÁLVAREZ

8 Editorial

CLAUDIO GUERRI

TEORÍA

18 Semisimbolismo: ¿concepto inútil para la imagen?

MICHEL COSTANTINI

34 Dos aproximaciones peirceanas a la imagen: hipoiconicidad y semiosis

TONY JAPPY

54 La ropa tendida al sol: velos y revelaciones

MASSIMO LEONE

PERCEPCIÓN

74 Hacer vibrar el fondo

WILLIAM S. HUFF

84 La observación entre ciencias y artes. Una confrontación entre las propuestas teóricas de Norwood R. Hanson, Ernst Gombrich y Mijail Bajtín

CRISTINA VOTO

100 Reflexiones sobre las imágenes fotográficas de Jan Dibbets

RUBEN ALBERTO GRAMON

112 Nueva visión. El valor de la imagen

MARCELA QUIJANO SALAS - EMILIA BENITO ROLDÁN

DOCUMENTOS

132 Narrativas Documentales-*Sempre Donna. Siempre Mujer*

BEATRIZ MÚNERA

162 Imagen ilustrada en post tiempos - Semillero sobre ilustración «Aquí no hay artistas»

JULIAN VELÁSQUEZ OSOSRIO

IMAGEN EN LA CIUDAD

**190 Mi *Constelación de los árboles* y la ciudad como una colección de poesías
El libro abierto, la ciudad de Hünfeld**

SHŪTARŌ MUKAI

GALERÍA

200 Las nuevas capillas de la Santa Sede

SILVIA BORTOLINI

TODO ES

ANA MARÍA ÁLVAREZ

Editora revista La Tadeo Dearte

anam.alvarezg@utadeo.edu.co

doi: 10.21789/24223158.1439

PODRÍA DECIRSE que estamos en una sociedad de imágenes; que ese es (también) el lenguaje de la cultura actual. El número de **LA TADEO DEARTE** dedicado a este tema, tan estudiado y analizado desde otros mecanismos académicos y divulgativos, no pretende ser un compendio más, sino una manera de catalizar, analizar, encontrar semejanzas y diferencias en esa sociedad de imágenes.

Para esta edición de la revista, se partió de dos supuestos: por un lado, el diseño gráfico mismo que busca un balance entre contenido e imágenes y entre imágenes y lectores; por otro lado, la idea de que el lenguaje principal del diseño, la publicidad y la arquitectura es gráfico, es imagen. **La imagen** como hilo conductor de una edición resulta esencial para los intereses creativos e investigativos de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Para debatir sobre la percepción y la experiencia de la imagen, buscamos la manera de interpretar este agolpado lenguaje cultural: desde las prácticas iconoclastas, el proyectar a través de imágenes, la imagen como archivo o escritura, hasta la imagen en movimiento y la experiencia con las nuevas tecnologías. Y aprovechar las páginas de la revista para este análisis de la representación y de la transmisión de la realidad que vivimos a través de imágenes, nos llevó a contar con la colaboración de un editor invitado, externo a la Facultad y a la Universidad, Claudio Guerri. Arquitecto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU/UBA) y doctor por la misma universidad, es, desde 1985, profesor y sus estudios e investigaciones se han publicado en más de 60 libros y revistas en español, inglés, alemán e italiano.

IMAGEN

Claudio Guerri es un «obstinado estudioso» (como lo define uno de los miembros del comité editorial) del origen de los lenguajes gráficos que representan el mundo: un mundo urbano y arquitectónico, pero también de publicidad y diseño. Con sus especialidades, como profesor de teoría del diseño y experto en semiótica, su visión de las imágenes en la sociedad actual –desde la forma arquitectónica, el mundo objetual y las expresiones audiovisuales– se corresponde con las preocupaciones de la revista y de la Facultad.

Gracias al trabajo experto de Claudio Guerri y del comité editorial, de los 17 artículos recibidos, en esta edición impresa (03/2018) se publican aquellos que cambian el paradigma actual en esta Era de la Imagen. Seis son de investigación y fueron revisados por siete pares académicos diferentes; los otros dos, son artículos que recogen textos expuestos en otros medios y que consideramos fundamentales en esta discusión. Así, esta edición es una celebración de este momento, de este tiempo, de la evolución y de la evaluación de esta sociedad. Hemos dado espacio a aquellos que investigan los fundamentos de la imagen desde expresiones diversas: diseñadores, arquitectos y artistas.

Solo falta mencionar que **LA TADEO DEARTE** hace parte de Google Scholar, y que este año entró a la base de datos Redib. Y, sobre todo, que ya está abierta la convocatoria para el número 05, la edición del año 2019, sobre historia | memoria. Con la próxima edición, la revista busca construir una revisión de la historia y la memoria del arte, el diseño y la arquitectura. Desde estas letras, invitamos a presentar artículos que aborden estos tópicos, a partir de perspectivas comparativas e interdisciplinarias, así como reportes de caso, reseñas de libros y eventos que estudien e integren la historia y la memoria.

04

LA TADEO DEARTE
IMAGEN

EDITORIAL

CLAUDIO GUERRI

Arquitecto y profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU/UBA)

1. INTRODUCCIÓN

DESDE TIEMPOS inmemoriales, la pregunta acerca de la naturaleza de las imágenes atraviesa nuestra cultura. Desde la antigua Grecia, pasando por la mística oriental, hasta las prácticas colectivas y rituales de las Américas, las imágenes son un campo de disputa: velan y develan, engañan y desengañan, prometen y prohíben a expensas de su propia significación.

En búsqueda de nuevas vías para volver a pensar el debate acerca del sentido y el estatuto de las imágenes, este número de LA TADEO DEARTE quiere indagar sobre la naturaleza a la vez figurativa, material y pragmática de la imagen. Así, se quiso interrogar la *percepción*, la *acción* y la *experiencia* significativa como tres ámbitos a partir de los cuales interpretar la sociedad de las imágenes.

Nuestra relación con las imágenes parece enriquecerse y complejizarse en la actualidad, cuando la imagen se ha vuelto el ámbito metafórico y de producción de sentido por excelencia: un campo que (nos) condiciona todos los demás. En contigüidad con esa multiplicidad significativa, las imágenes siguen y nos persiguen en nuestra vida cotidiana, ya sea a través de la informática, la publicidad, los medios, el arte, los diseños, la

medicina, la arquitectura y la robótica. De este modo, en la sociedad de las imágenes donde vivimos, ellas ya no son solo objetos de particulares campos disciplinares, con sus marcos epistemológicos y metodológicos, sino también insumos operativos de investigación.

La *significación*, los *usos* y las *políticas* de las imágenes hoy en día nos hablan tanto de sus aspectos figurativos como de sus significantes pragmáticos, de esas porciones de realidad capaces de dar forma, comunicar y, por sobre todo, actuar sobre los espacios de inserción y circulación. Las imágenes se constituyen, en este contexto, en agentes que ejercen su acción sobre los demás signos y logran interpelar los límites entre lo público y lo privado, lo colectivo y lo personal, lo político y lo estético.

Esta eficacia de las imágenes se despliega en múltiples dimensiones. Puede anticipar y prefigurar acciones por medio de bocetos y planos. Puede registrar y dar cuenta del acontecimiento artístico. Puede, además, ordenar y significar la experiencia en relatos, en narrativas sensibles y permeables a los nuevos modos de producción y circulación que habilitan las nuevas tecnologías y las redes sociales.



[Figura 1. Imagen panorámica que a la luz de las antorchas –probablemente– lograba representar el movimiento.]

2. PENSAR LA IMAGEN

SI BIEN EL TACTO y la audición son para el sujeto los primeros órganos de los sentidos que lo vinculan al mundo, será posteriormente la visión la que tendrá un rol dominante para la interpretación de lo que quiere percibir, en un contexto y una cultura, como real. Así, desde el punto de vista de una semiótica peirceana –de lógica triádica–, la luz tiene que ofrecer al sentido de la vista una forma –un impulso indicial, real y concreto– antes de que se le pueda atribuir un valor significativo –lo simbólico– a partir de poder realizar un reconocimiento conceptual –lo icónico–. Aclaremos que esta anterioridad es puramente lógica y no llega a ser temporal.

Por otro lado, desde los inicios más remotos, el lenguaje verbal fue una necesidad indispensable para la supervivencia. Mientras se usaba la vista para visualizar el –incomprensible– contexto exterior, fueron los gritos guturales, no demasiado organizados, los que, probablemente, alertaban la presencia de los animales y los peligros. Solo cuando el lenguaje quedó construido con cierta regularidad morfosintáctica aparece una nueva necesidad: la de representarlo.

En los milenios más cercanos, esa representación cobra muy variadas formas: cuneiforme, pictogramas, jeroglíficos, ideogramas, y finalmente, el alfabeto. Se necesitaron miles de años de perfeccionamiento de la construcción material de lo visible a través de esquemas, dibujos, pinturas, hasta llegar a los lenguajes gráficos para finalmente lograr la sustitución de la representación manual por artefactos mecánicos o digitales: la imagen en movimiento materializada en sus diferentes expresiones como la fotografía, el cine, el video, etc.

Sin embargo, muy recientemente se han descubierto en la cueva de Chauvet-Pont-d'Arc, en el sur de Francia, uno de los más antiguos dibujos –o pinturas rupestres– que simulaban el movimiento. La antigüedad de estas operaciones de diseño es calculada en 32 mil años.

Para estos pintores del paleolítico el juego de luz y sombras de sus antorchas pueden posiblemente haberse visto así. Para ellos, los animales quizás se veían en movimiento, vivos. Deberíamos notar que los artistas pintaron este animal con ocho patas, sugiriendo movimiento: casi una forma de proto-cinematografía. Las paredes mismas no son planas. Pero tienen su propia dimensión dinámica, su propio movimiento, que fue utilizado por los artistas. Por ejemplo, este rinoceronte parece tener la ilusión de movimiento, como fragmentos de un film de animación. (Herzog, voz en off del filme *La cueva de los sueños olvidados*, 2010).

En la tentativa de mostrar al espectador las maravillas pictóricas que la cueva de Chauvet, Francia, ha ocultado por miles de años, Herzog utilizó la tecnología 3D para mostrar en toda su plasticidad aquellas pinturas paleolíticas que pretendían crear momentos de colectividad compartida alrededor de una puesta en escena animada de las pinturas. La hipótesis que subyace en la investigación arqueológica es que, por medio de antorchas y por la peculiar propuesta gráfica de las incisiones y de las pinturas, estas servían como espectáculo animado para transmitir los mitos, los cuentos y las historias que forjaba aquella comunidad tan lejana en el espacio y en el tiempo.

3. LAS ESTRATEGIAS DE LA REPRESENTACIÓN

Así como cada idioma tiene su propia estrategia para decir al mundo, la imagen también propone estrategias ideológicas: no se puede decir lo mismo con palabras que con imágenes. Al contrario del lenguaje verbal, fundamentalmente constructor de valores a partir de lo simbólico, las imágenes construyen significación a partir de distintas estrategias del «acto icónico» (Bredekamp 2010). Tal como afirma Ugo Volli (1972, 19): el «Iconismo implica la presencia de motivaciones formales en las relaciones no arbitrarias entre el signo y el objeto».

En este sentido, la geometría no es un *sistema de representación*. Para lograr este objetivo habrá que pasar a las *proyecciones geométricas* que históricamente se generaron como métodos, en el momento en que fueron necesarias a cada contexto histórico. Lo que habitualmente se entiende por geometría no tiene una materialización posible. La geometría se constituye, en verdad, como una organización de valores icónicos de la forma, como un estudio entitativo de la *pura forma*. A estos efectos, Felix Klein en *Erlangen Programme*, una conferencia de 1872, propone una nueva solución al problema de cómo clasificar y caracterizar la geometría en relación a las geometrías proyectivas: «Cada geometría [proyectiva] es un estudio de las propiedades que permanecen sin cambios en relación con un determinado grupo de transformación».

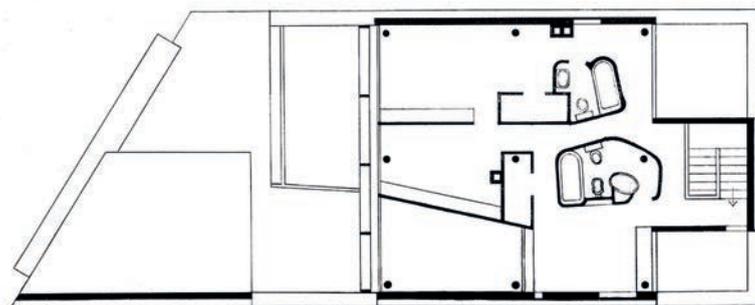
Así, las figuras geométricas como tales no tienen materialidad y para adquirirla deben transformarse en proyecciones geométricas que adoptarán distintas estrategias para hacer valer alternativamente distintos aspectos de la realidad:

- Las *Proyecciones Cónicas* –o Perspectivas, organizadas en el siglo XV por artistas como Brunelleschi y Dürer– son especialmente aptas para construir los valores cualitativos del espacio habitable;
- las *Proyecciones Ortogonales* –ideadas por el ingeniero Gaspard Monge (1799), organizadas como método a fines del siglo XVIII– permiten construir los valores cuantitativos de la materia en el espacio y, finalmente,

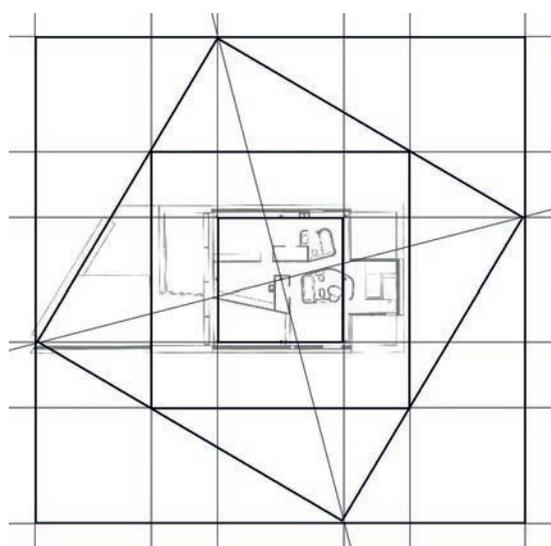


[**Figura 2.** Vista *perspéctica* mediante *proyecciones cónicas*, fotografía, de la fachada de la casa Curutchet. Esta imagen responde a una promesa de cierta habitabilidad, aceptada contextualmente.]

Fuente: Wikipedia



[**Figura 3.** *Planta, corte horizontal mediante proyecciones ortogonales o Sistema Monge (redibujada por el autor), de la planta del primer piso, de la casa Curutchet en La Plata, Argentina (Le Corbusier 1948). Esta imagen responde a una promesa de realidad mensurable, construable.]*



[**Figura 4.** *Trazados y configuración compleja mediante proyecciones relacionales, TDE (dibujo del autor), de la planta de la casa Curutchet. Esta imagen responde a una promesa de explicación conceptual morfosintáctica de la operación de diseño¹.]*

- las *Proyecciones Relacionales* –o TDE desarrollado por Jannello (1977; 1984) y Guerri (1984; 2003; 2012), organizadas como lenguaje gráfico a fines del siglo XX– muestran los valores morfosintácticos, estéticos, de una operación de diseño.

Lo que puede verificarse en las *proyecciones cónicas* es que la transformación pasa por simular la mirada de un solo ojo y desde una posición fija. Esto permite asimilar lo representado a la sensación del mirar en la vida cotidiana, dándole al entorno valores cualitativos.

Por el contrario, en las *proyecciones ortogonales* la transformación pasa por simular una mirada desde el infinito a los efectos de poder transformar la representación en un sistema mensurable. Esta versión de las proyecciones que enfatiza el valor cuantificable de la materia en el espacio es utilizada para la reproducción manual o industrial.

Por último, en las *proyecciones relacionales* la transformación se realiza a partir de darle cuerpo gráfico a las entidades geométricas, abstractas por definición. El TDE permite anotaciones de diseño puro (Jannello 1980) en tanto operaciones morfosintácticas, fundamentalmente estéticas.

Parafraseando al historiador de arte Pierre Francastel, podríamos decir que la geometría no es una realidad estable, exterior al hombre. De hecho, no existe *una geometría*, sino geometrías cuyo valor absoluto es equivalente y que se constituyen siempre que un grupo de individuos coincide en atribuir a un sistema gráfico un valor de análisis y de representación estable, como cuando se trata de un alfabeto. Si seguimos este razonamiento podemos afirmar que tampoco existe *una imagen*, sino distintas imágenes que con distintos propósitos funcionan como alfabetos específicos y diferenciales.

4. EN ESTE NÚMERO

EL PRESENTE NÚMERO de la revista LA TADEO DEARTE se organiza en tres apartados, que recorren distintos aspectos de la problemática de la imagen.

En el primer apartado **Teoría**, Michel Costantini propone una revisión del concepto de *semi-symbolisme*, en francés, «semi-simbólico», en español, usado profusamente en la teoría de la imagen, a partir de los años 70, en los estudios semiológicos franceses. El autor repasa sus orígenes y sus usos en años posteriores, para concluir que no es posible identificar una definición precisa del término y que se ha transformado en una etiqueta con fines pedagógicos, con los consiguientes riesgos de vacuidad y mera repetición irreflexiva que caracteriza a los etiquetamientos. El autor concluye que la revitalización del concepto requiere una revisión teórica y epistemológica que le devuelva una efectiva capacidad heurística.

En relación con un enfoque semiótico triádico, Tony Jappy rastrea, en la siempre compleja obra de Charles Sanders Peirce, dos caminos que este autor desarrolla para el estudio de imágenes de carácter metafórico y alegórico. Lo que propone es que el desarrollo más difundido de Peirce, surgido de la primera división triádica en ícono, índice y símbolo, conlleva un análisis demasiado «genérico» de la imagen, lo que le impide reconocer matices, sutilezas y especificidades de las imágenes, en especial de las metafóricas y alegóricas. Ante esto, Jappy propone recuperar un abordaje posterior y poco difundido de Peirce, como lo es la teoría de la hipoiconicidad, la cual logra devolverle a la noción de signo un carácter

más dinámico que el estatismo de las clasificaciones en tricotomías.

El tema del velo, un tópico visual que recorre toda la historia del arte entre Oriente y Occidente, es retomado por Massimo Leone con la excusa de una campaña publicitaria de la conocida marca de café italiana Lavazza. Para Leone, comprender el velo significa analizar cómo su materialidad textil se convierte en un discurso de movimiento y luz en un contexto visual y, en particular, en la dialéctica entre una subjetividad y una objetividad. La materia textil es interpretada según su capacidad agentiva para elaborar invitaciones y prohibiciones, legitimidad e interdicciones de la mirada alrededor de un objeto.

En el apartado **Percepción**, el estudiante y luego profesor de la mítica Escuela de Ulm (HfG), William Huff, enfrenta el problema de los límites de la forma a través de los conceptos de fondo y figura, retomando el clásico debate sobre la Gestalt y la Simetría. A partir de trabajos realizados por sus estudiantes en la HfG y en la State University of New York at Buffalo hace «vibrar el fondo» mediante curiosidades visuales que operan según la topología del laberinto.

A partir de una comparación entre los argumentos de la epistemología de la ciencia, la historiografía del arte y el análisis literario, Cristina Voto recorre la obra crítica de Norwood, Gombrich y Bajtin, para analizar ciertas imágenes dibujadas, pintadas y escritas y reconocer el carácter siempre mediado de la observación. De esta manera, el artículo argumenta —una vez más— acerca de la inexistencia de la neutralidad en la observación.

Rubén Gramón recupera las experiencias fotográficas de Jan Dibbets, a fines de la década del 60, llamadas *Perspective correction*, para reflexionar acerca del carácter construido y artificial de la imagen fotográfica. El autor centra su atención en la presencia dominante de las reglas de la perspectiva en la traducción que hace la fotografía de un objeto tridimensional en una imagen bidimensional. Las imágenes de Dibbets se presentan, entonces, como un caso particularmente rico, dado el grado de conciencia que manifiestan sobre estas reglas y su búsqueda por cuestionar cualquier certeza o naturalización del efecto perceptivo generado por el dispositivo fotográfico.

Marcela Quijano Salas y Emilia Benito Roldán reconstruyen a partir de dos registros fotográficos un momento concreto en la historia de la Escuela Superior de Diseño de Ulm, conocida como HfG-Ulm, la exposición llevada a cabo en 1958, con la que da a conocer una nueva visión. A lo largo de su artículo, las autoras analizan en detalle la fotografía de Wolfgang Siol –maestro del taller de fotografía en la HfG– y la de Klaus Wille –estudiante desde 1956-57–, ambas realizadas desde un punto de vista semejante, pero con sutiles diferencias. Son estas semejanzas y diferencias las que les permiten reconstruir una crónica de ese acontecimiento, pero también de la vida académica de esta escuela señera en las concepciones modernas del diseño y la experimentación de la forma.

En el apartado **Imagen en la ciudad**, Shutaro Mukai, también estudiante de la HfG-Ulm y actualmente profesor emérito de la Escuela de Arte y Diseño de la Universidad Musashino de Arte de Tokio, nos acerca a la poesía concreta a través de los registros de sus piezas, creadas y diseñadas para la ciudad alemana de Hünfeld.

Por último, en el apartado **Galería**, es la propia imagen la que se convierte en una textualidad activa de las reflexiones. Silvia Bortolini documenta, por medio de un registro fotográfico realizado por la autora, once capillas diseñadas por conocidos estudios de arquitectura que forman parte de «Freespace», el nuevo Pabellón del Vaticano en la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2018.

Cada uno de los apartados emprende un recorrido particular sobre la imagen y cada artículo se inscribe, a su vez, con miradas complementarias o miradas críticas, en la vasta producción contemporánea sobre el tema. Queda en manos del lector calibrar las distancias, las vecindades y los alejamientos que componen el diálogo que presentamos. La imagen como objeto de reflexión ocupa un lugar central en la teorización contemporánea, pero, lo sabemos, cada vez que se ilumina con más precisión un sector de la reflexión, tanto más crece el cono de sombra que estimula nuestras preguntas.

NOTAS

- 1 Para un mayor desarrollo sobre estos ejemplos y la posibilidad de comparar una obra de Le Corbusier con una de Palladio, véase Guerri 2012, 184-189.

REFERENCIAS

- Bredekamp, Horst. *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp 2010. *Teoría del acto icónico*. Traducido por Anna-Carolina Rudolf Mur. Madrid: Akal/Estudios Visuales, 2017.
- Guerri, Claudio. «Semiotic characteristics of the architectural design based on the model by Charles S. Peirce», en *Semiotic Theory and Practice, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS*, Palermo, 1984, de M. Herzfeld y L. Melazzo (eds.), 347-356. Berlín: Mouton de Gruyter, 1988.
- Guerri, Claudio. «El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad», en *DESIGNIS* 4, julio de 2003, 157-174.
- Guerri, Claudio. *Lenguaje Gráfico TDE. Más allá de la perspectiva*. Buenos Aires: Eudeba, 2012.
- Jannello, César V. «Para una poética de la prefiguración», en *Summarios* 9-10, 24-28, julio agosto 1977.
- Jannello, César V. *Diseño, lenguaje y arquitectura*. Buenos Aires: FAU-UBA, Textos de Cátedra, 1980.
- Jannello, César V. «Fondements pour une sémiotique scientifique de la conformation délimitant des objets du monde naturel», en *Semiotic Theory and Practice, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS*, Palermo 1984 de M. Herzfeld y L. Melazzo (eds.), 483-496. Berlín: Mouton de Gruyter, 1988.
- Klein, Felix C. «Erlangen Programme». En *Vergleichende Betrachtungen über neuere geometrische Forschungen*. Erlangen: Andreas Deichert, 1872. Puede verse también en *Mathematische Annalen*, 43 (1893) pp. 63-100 y en *Gesammelte Abhandlung*, Vol. 1, Springer, 1921, pp. 460-497).
- Klinkenberg, Jean-Marie. «Claves cognitivas para una solución al problema del iconismo». *Iconismo / El sentido de las imágenes. Revista DeSignis*, no. 4 (2003): 15-26.
- Leone, Massimo. (ed.). *Immagini efficaci / Efficacious images*. Lexia. Rivista di Semiotica, nos. 17-18 (2014).
- Monge, Gaspard. *Géométrie descriptive. Leçons données aux écoles normales*, 1799. París.
- Volli, Ugo. «Some possible development of the concept of iconism». *Versus* 3 (1972): 14-30.

TEO

RÍA

SEMISIMBOLISMO:

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 13 de septiembre de 2018

Sugerencia de citación: Costantini, Michel. «Semisimbolismo: ¿concepto inútil para la imagen?». Traducido por Alejandra Castellanos Meneses.

La Tadeo Dearte 4, (diciembre 2018): 22-35. doi: 10.21789/24223158.1443

SEMI-SYMBOLISM: A USELESS CONCEPT FOR VISUAL IMAGES?

¿CONCEPTO INÚTIL PARA LA IMAGEN?*

* Texto traducido del francés al español por Alejandra Castellanos Meneses

** Profesor emérito de Semiótica de Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, Francia

mic.costantini@orange.fr

BAJO ESTE TÍTULO PROVOCADOR, se pretende discernir la pertinencia teórica y la eficacia práctica de un concepto muy usado en semiótica de la imagen: el «semisimbolismo». Surgió, precisamente, de una reflexión sobre la imagen y se extrapoló a varios campos, comenzando por el de la teoría, donde, por cierto, no ha encontrado un lugar epistemológico incontestable. En cuanto a su empleo en los análisis, no se ha demostrado que el uso generalizado del concepto, al menos por periodos, contribuya a su mayor claridad o a unas conclusiones más sólidas, antes, al contrario, su utilización laxa debilita tanto lo uno como lo otro. En cambio, en lo que respecta a las conclusiones sólidas que se muestran convincentes en los análisis, reivindicando el «semisimbolismo» como instrumento operacional, pronto queda de manifiesto su independencia, incluso, de una definición precisa del concepto.

La conclusión podría ser que el «semisimbolismo» funciona simplemente como una etiqueta, con las virtudes de toda etiqueta (fijar ideas, servir a la pedagogía), por supuesto, pero sobre todo con sus defectos (como el riesgo de vacuidad, la tentación de la repetición encantadora, el afán de fijar una referencia formal en una escuela de pensamiento). Siempre se puede renovar una etiqueta, con la condición de que se le dé un estatus teórico incontestable y una capacidad heurística irrefutable.

WITH THIS PROVOCATIVE TITLE, the aim of this article is to discuss the theoretical relevance and the practical effectiveness of a widely used concept in visual semiotics: “semi-symbolism”, which precisely arose from a reflection on the image and was later generalized to several fields, starting with theory, where, by the way, it has not found an undisputable epistemological position. Regarding its practical uses, semi-symbolism has not proven to contribute to a greater understanding of the concept it represents or the formulation of solid conclusions around this phenomenon. On the contrary, its isolated use weakens both its comprehension and application. In contrast, the solid conclusions, which result convincing in the analysis and vindicate “semi-symbolism” as an operational instrument, show their independent nature, signaling a precise definition of the concept.

The general conclusion of this study could be that “semi-symbolism” works simply as a label, with all the virtues of every label (fixing ideas, serving pedagogy, etc.), but also with all its imperfections (such as the risk of emptiness, the temptation of a lovely repetition, the eagerness to fix a formal reference in a current of thought). In this context, a label can always be rebuilt, insofar it is given an incontestable theoretical status and an irrefutable heuristic capacity.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

SEMISIMBOLISMO SEMI-SYMBOLISM

PEDAGOGÍA PEDAGOGY

SEMIÓTICA DE LA IMAGEN VISUAL SEMIOTICS

SEMISIMBOLISMO: ¿CONCEPTO INÚTIL PARA LA IMAGEN?

PODRÍA COMENZAR parodiando un epigrama de Posidipo de Pela que aparece en una estatua del famoso escultor Lisipo:

- ¿De dónde vienes? —De la lejana Dinamarca.
- ¿Quién te concibió? —Dicen que Louis Hjelmslev.
- ¿Cómo te llamas? —En francés, *semi-symbolisme*.
- ¿Cuántos años tienes? —Aproximadamente cuarenta años.
- ¿Para qué te creó el especialista? —Ahí está el problema.
- ¿Qué hiciste durante cuatro décadas? Antes que nada, ¿de dónde vienes? ¿qué transmites? ¿para qué sirves?

Recordemos primero la definición canónica de esta extraña cuadragenaria, vinculada fundamentalmente a la historia de la semiótica de la imagen, aunque haya sido llevada a otros espacios.

Os sistemas semi-simbólicos são sistemas significantes e são caracterizados não pela conformidade entre unidades do plano de expressão e do plano do conteúdo, mas pela correlação entre categorias relevantes dos dois planos.

Los sistemas semisimbólicos son sistemas de significantes y se caracterizan no por la conformidad entre unidades del plano de expresión y del plano del contenido, sino por la correlación entre categorías relevantes de los dos planos (Rachwal 2003, 13).

Como se advierte, se trata de los fundamentos mismos del análisis estructural, desarrollado en la línea de Louis Hjelmslev bajo la égida de Algirdas Julien Greimas, y de un concepto que, dentro de esta teoría, nació en las investigaciones sobre la imagen, evolucionando al mismo tiempo que la semiótica visual, principalmente pictórica, al punto de convertirse en prioritario, un poco fetiche, y de extrapolarse a otros ámbitos, o incluso a todos aquellos donde trabaja el greimasismo. Cabe preguntarse aquí sobre la pertinencia epistemológica y sobre la verdadera importancia heurística de este famoso semisimbolismo.

SOBRE EL NACIMIENTO INCIERTO

CUADRAGÉSIMO ANIVERSARIO aproximado de un recién nacido en una situación inicial incierta: ¿Es acaso distinto decir «semisimbolismo» a decir «semisimbólico» (los franceses hablan sobre todo del semisimbolismo, como los españoles y los portugueses, mientras que los italianos tienden a favorecer *semi-simbolico*)? Aniversario aproximativo también porque hay quienes le siguen la pista a la noción, o a los términos, desde antes de la fecha supuesta de nacimiento. En 2008, por ejemplo, escuché a Denis Bertrand, citando parcialmente a Marrone (2006, 55, nota 6), afirmar: «la retrouver (la notion de langage semi-symbolique) *in nuce* dans Greimas (1972), c'est-à-dire dans l'introduction que notre maître à tous donna aux *Essais de sémiotique poétique* (encontrarla *in nuce* en Greimas (1972), es decir, en la introducción que el maestro de todos nosotros hace a los *Ensayos de semiótica poética*). No obstante, hacia 1977 nació, en francés, una palabra compuesta sobre la que hoy nos preguntamos si —en el campo de los estudios semióticos, en el desarrollo de los discursos que se autoproclaman *semióticos*— designa, *denotat*, traduciría yo, un «concepto operacional válido», incluso un «concepto operacional particularmente eficaz», como se ha escrito varias veces aquí y allá, o si más bien significa pura y simplemente, si se limita a significar, en este caso *connotat*, la afiliación de quien enuncia a cierta escuela de pensamiento llamada, desde 1982, —así como el libro publicado por iniciativa y bajo la dirección de Jean-Claude Coquet que lleva el mismo título—, la Escuela de París.

Es que, una vez uno se sumerge en la bibliografía, donde aparece la palabra —en el título o en el índice, nos limitamos por ahora a una mirada superficial, pero que ilustra exactamente una parte de nuestro propósito, que es solo reflexionar sobre el uso práctico de la noción «semisimbólico»—, la primera impresión es la de una reverencia a Greimas o al especialista de la imagen, sobre todo de la pintura, en los círculos y talleres greimasianos de la época, Jean-Marie Floch, o a los dos. La palabra se pronuncia o se escribe, la cosa parece evocarse o más bien convocarse al inicio o al final de la comunicación, del artículo, del pasaje del libro, pero no se percibe nada, o muy poco, del trabajo eficaz de un concepto dentro de la semiosis,

considerada parte del corpus estudiado; si acaso, y por suerte, tenemos derecho a alguna definición o justificación (muy limitada).

Ejemplo de esto es el texto de Lincoln Guimarães Dias, «Escultura de luz» (Dias 1998), en el que un buen análisis de *Ventre da vida*, obra de arte contemporáneo instalada en la estación de metro Clínicas de São Paulo, anuncia como cuarta parte «El plano semisimbólico», luego, lógicamente, intitula esta misma parte del texto «El plano semisimbólico», y eso es todo. Así se asocian las luces que se prenden o se apagan con la inspiración y expiración, o con la vida y la muerte, así se entre en el juego del camino de la vida por el que andamos y del túnel ilusionista por el que no podemos andar, del adentro y del afuera, etc., nada del análisis recurre explícitamente a los elementos que definen el semisimbolismo, y mucho menos, evidentemente, a su problemática de formalización.

En el palacio semiótico que me esfuerzo por construir, siguiendo el modelo de un manuscrito antiguo que describe un palacio romano ideal, ubicaría con gusto al «semisimbolismo» dentro del Archivo, donde se guardan los instrumentos en desuso que sirvieron mucho, o poco para algunos, que dieron mucho, o poco para algunos, y que tiene poco sentido exhumarlos, salvo verificación historiográfica. Un archivo donde el «semisimbolismo» (y lo «semisimbólico») se encontrarían «entre las categorías que se volvieron obsoletas», como anota Eric Landowski en su artículo «Le papillon tête-de-Janus» (Landowski 2007), como «la distinción entre los niveles semántico y semiológico», cuya desaparición implicó «al mismo tiempo la de la pesada cohorte de semas y sememas, metasememas, clasemas y taxemas, semas nucleares, contextuales y otros que la acompañan». Con el propósito de una articulación teórico-práctica —que también me interesa—, Eric Landowski agrega que «pour “trier le bon grain de l'ivraie” parmi les éléments d'une théorie, rien ne vaut en effet sa mise en pratique (para “separar la paja del trigo” entre los elementos de una teoría, nada mejor que ponerla en práctica)», y prosigue:

Si on se fie à ce critère, on constate que rares sont les propositions avancées dans Sémantique

structurale qui ont par la suite été abandonnées. Mais la plupart d'entre elles ont dû être reformulées, à divers degrés. Certaines ont simplement été remaniées, comme le couple «adjuvant-opposant», bientôt redéfini en termes de déterminations modales. D'autres ont été systématisées, tel le modèle constitutionnel, qui prendra la forme du «carré sémiotique». D'autres encore ont été entièrement repensées, comme l'opposition entre prédicats qualificatifs et fonctionnels, qui débouchera sur une des articulations essentielles de la grammaire narrative, à savoir la distinction entre énoncés d'état et énoncés de faire.

Si hemos de confiar en este criterio, constatamos que son pocas las propuestas formuladas en semántica estructural que han sido abandonadas posteriormente. Pero la mayoría de ellas tuvieron que ser reformuladas en diferentes grados. Algunas simplemente fueron reestructuradas, como la pareja «adyuvante-oponente», que pronto se redefinió en términos de estructuras modales. Otras se sistematizaron, como el modelo constitucional que tomaría la forma de «cuadrado semiótico». Muchas otras fueron repensadas por completo, como la oposición entre predicados calificativos y funcionales, que desembocaría en una de las articulaciones esenciales de la gramática narrativa, a saber: la distinción entre enunciados de estado y enunciados de hacer (Landowski 2007).

El objetivo de la pregunta es el de la virtud y el acto, del potencial y de lo verdaderamente eficaz de un concepto, en este caso, de lo semisimbólico o el semisimbolismo, reformulado, reestructurado, repensado, en una disciplina que, tal como afirmaba Jean-Marie Floch a Denis Bertrand en una entrevista que apareció en el *Cruzeiro Semiotico* de 1989, es fundamentalmente una praxis.

Resumamos: una palabra compuesta fue concebida en francés hacia 1977 y apareció poco después (1978) en un texto de Algirdas Julien Greimas dedicado al enfoque semiótico de la imagen, texto que se propagó, o mejor que debió haberse propagado como reguero de pólvora entre las universidades parisinas, y que muy pronto se dio a conocer, en todo caso, entre los profesores y estudiantes de la universidad donde yo enseñaba por entonces Semiótica de la Imagen, en París 8 (en sus instalaciones de antaño, en los barracones de Vincennes)—. El folleto en cuestión se publicó después en la revista *Actes Sémiotiques Documents* de 1984 (n. 60), bajo el título «Sémiotique figurative et sémiotique plastique» (Semiótica figurativa y semiótica plástica), como

epílogo de un libro dirigido por Jean-Marie Floch que reagrupaba los trabajos del taller de semiótica visual, libro que nunca verá la luz del día. Aunque más tarde fue descrito por el mismo Jean-Marie Floch como exfuturo prefacio (Floch 1995, 116, nota 1), el texto estaba pensado como epílogo —tal como lo demuestra el hecho de que Greimas haya titulado su prólogo de 1984 «Préface à une postface» (Prefacio a un epílogo)—, y esta posición puede hacernos reflexionar. Sin embargo, el nacimiento público proclamado no siempre es ese: si no faltan escritos que hagan referencia al texto del que celebramos, según mi cronología, el cuadragésimo aniversario, es más bien a la primera aparición de la palabra compuesta editada en el *Dictionnaire* de 1979 a la que muchos autores hacen referencia, sobre todo aquellos que trabajan en la imagen, como Lucia Corrain (1996, 45) y Diana Luz Pessoa de Barros (2007, 81), con respecto a 1985 (en Pessoa que cita las *Petites mythologies* de Floch) o a 1986 (en el caso de Corrain, que se remite a *Sémiotique 2* por la definición y explicación que allí brindaron Floch y Thürlemann). Lucia Corrain dice: «Il concetto di semi-simbolico è stato proposto da Greimas y Courtés 1979, voce 'Semiotica' [B.5.d] (El concepto de semisimbólico fue propuesto por Greimas y Courtés, 1979, s. v. 'Sémiotica' [B.5.d])».

Esta historia un poco detallada no es necesariamente del todo vana, aunque insuficiente. Solo indica aquello en lo que se debería profundizar para entender bien la fortuna e infortunio presentes en el concepto, así como para construir su futuro; nos muestra que, en el palacio, habrían calabozos del olvido, verdaderos o falsos, que la salvación es posible para los olvidados, verdaderos o falsos, del purgatorio. Se podría arriesgar un paralelo entre el retorno transfigurado de la figuración —otro concepto importante relacionado con la imagen, que también, hace mucho y de manera muy rápida, se ha ampliado mucho más— y la resurrección simbólica del semisimbolismo. Cabía mencionar las tres etapas de la primera: aquella, casi olvidada, de la definición de estricta obediencia estructural; aquella, casi censurada, de la definición generativa greimasiana, que la ubica arriba o abajo, dependiendo del recorrido generativo; finalmente, aquella, aclamada por lo general, de la definición fenomenológica que la relaciona con la semiosis del mundo natural y con la formación de sentido en la percepción. La tercera etapa del semisimbolismo tendría, al menos, esto en común con la tercera etapa de la figuración; las dos nociones encontrarían un resurgimiento en la misma fuente: ese arraigo en la percepción, la sensación y la sinestesia.

Sin embargo, es cierto, y mi bibliografía cronológica lo prueba, que nuestra palabra compuesta nunca ha dejado de ser invocada, pero, como sugerí

anteriormente, su vida hasta aquí ha sido un poco extraña: se demoró en retirarse como hija tardía de Hjelmslev, tuvo un resplandor bastante breve seguido de un periodo de desherencia conceptual que persiste hasta ahora (en parte), mientras que la renovación se lleva a cabo de manera parcial desde finales de los años noventa, en especial con las *Lezioni* de Omar Calabrese (1999). Que no me acusen de parcialidad, pues el Archivo de mi palacio, donde todo está almacenado, está lleno de baúles etiquetados, en los que reina, para

algunos, el desorden. Y en el baúl «semisimbólico», se pueden apreciar sistemas, códigos, planos, *sémioses*, semiosis, semióticos, conexiones, dimensiones, incluso lenguajes (Greimas y Courtés 1986, s. v. semisimbólico), lógicas, topologías, motivos, dispositivos, entre otros, sin distinción, explicación, definición o jerarquización. Ya lo habrán entendido: se trata del listado de términos que, en mi corpus, encontré asociados con «semi-simbólico», incluso con «naturaleza», «herramienta», «instrumento». ¿Qué es, entonces, esta palabra?

INCOHERENCIA Y SUPERCOHERENCIA

CONTINUEMOS, siempre a partir de la célebre palabra compuesta: si se habla, en la Escuela de París, de «semisimbólico», si incluso es en su seno donde se inventó la palabra, es por referencia explícita a otra etiqueta: el «simbolismo» de Louis Hjelmslev. Como prueba de ello, de esta referencia constante pero un poco asombrosa —se pasa muy fácilmente, en la literatura sobre el tema, de la verdad al error—: la verdad es que la noción viene de Hjelmslev pero no se encuentra en él, como lo recuerda Massimo Leone en su artículo «Il pero e il fico - note su un sistema semi-simbolico» (Leone 2004). El error está en creer que se trata de una noción concebida por el lingüista danés. Visto, asimismo, en una página web italiana, anónima (<http://it.geocities.com/schizzidisemiotica>): «Questa breve trattazione (...) trae spunto da un'applicazione diretta della nozione di semisimbolismo introdotta da Hjelmslev (Este breve análisis parte de una aplicación directa de la noción semisimbolismo, introducida por Hjelmslev)». De ahí, la proposición: cuanto más nos alejamos de Hjelmslev, menos comprendemos lo «semisimbólico». La pregunta por la resurrección o la renovación de este último es la siguiente: ¿Hablamos de la misma cosa? *Queremos* hablar de la misma cosa, pero, respeto aparte, *¿debemos* hablar de la misma cosa? Y, sobre todo, *¿podemos*, en efecto, hablar de la misma cosa? Nos arriesgamos a deambular entre Escila y Caribdis, entre el escollo de la incoherencia y aquel del forzamiento de la coherencia, de la supercoherencia.

Incoherencia: por un lado, un *uso laxo*, incluso incontrolado del término «simbolismo» puede resultar en una incoherencia cuando entra a formar

parte de una composición. Concretamente, ¿cómo aceptar que en un mismo artículo «semisimbólico» se use en su única acepción, que es técnica, y que, simultáneamente, junto a este, «simbolismo» se use en un sentido común, que es, como todos saben, extremadamente vago y multiforme? Por otra parte, desde la perspectiva de una semiótica del siglo XXI que recuperaría, a través de la reinterpretación, algunos de los conceptos y procedimientos del siglo XX, abandonados o inactivos —es esta la perspectiva a la que aludía, y a la que adhiero, al visitar el Archivo, donde permanecen también, en el baúl etiquetado *Recuerdos de Europa del Este*, la «dominante» y el «extrañamiento» (o «desfamiliarización», en ruso *ostrannene*), entre otros—, la incoherencia adopta la forma de conflicto latente entre el uso hjelmsleviano del «simbolismo» y el lotmaniano, tal como figura en los trabajos de la Escuela de Tartu. Citaré solamente un artículo de Todorov, de 1965, recopilado en la publicación francesa de 1976. Entre símbolo, en la «teoría del símbolo», en «símbolo de símbolos», u otras expresiones, *simbolizar*, *simbólico* y *simbólicamente*, nos acercamos a treinta casos de los que ninguno, evidentemente, porta el sentido de «simbólico» de Hjelmslev («conformidad de los dos planos del lenguaje», Hjelmslev 1943) sobre el que se basa nuestro «semisimbólico» (Greimas 1984, 21), ni tampoco brindan un esbozo evidente de correlación, de articulación con el concepto hjelmsleviano. Fruto del azar, feliz encuentro para la demostración: el artículo de Todorov y el de Leone abordan el tema del árbol de la vida, del imaginario religioso del árbol, ¿se debe (es lo que siento) y cómo (es mi dificultad) enriquecer el segundo discurso con los conocimientos del primero

sin caer en la esquizofrenia (si mantenemos el sentido estricto de los metatérminos) o en la inanidad (si renunciamos a ello)?

Supercoherencia: todavía cerca o lejos de Hjelmslev. Si consultamos textos recientes donde se hace uso de estas palabras compuestas, que son el tema en cuestión, descubrimos que allí se considera esencialmente el contraste entre dos tipos de sistemas, simbólicos y semisimbólicos, pero que muy pocas veces se hace referencia al tercero, el que se impone más bien en la problemática inicial: el sistema semiótico —tal vez lo olvidamos porque somos los peces que nos bañamos en él—. Volvemos, una vez más, al buen artículo de Massimo Leone (2004); este último señala no solamente que los términos «semi-simbolismo» y «semisimbólico» no son de Hjelmslev, sino que «Essi sono stati elaborati successivamente, con un ritardo che è necessario studiare (se elaboraron posteriormente, con un retraso que es necesario estudiar)». En vez de hacerlo, el artículo prosigue integrando el concepto en el esquema hjelmsleviano, lo que proporciona una definición de tres tipos a través de dos criterios: lo biplano y lo interpretable. Biplanas e interpretables son las semióticas; biplanos y no interpretables son los sistemas simbólicos; uniplanos e interpretables, los sistemas semisimbólicos, puesto que el cúmulo de rasgos *ni biplano ni interpretable* —la cuarta posibilidad de combinación— crea una no-lengua según Hjelmslev, totalmente fuera del ámbito del proceso semiótico, por lo tanto, en definitiva, un espacio que no le interesa a los peces.

Este esquema me parece satisfactorio, pero no lo es para el mismo Massimo Leone, quien nota un «problema complejo» (2004, 68) que resuelve a

través de la transformación de su esquema estático —organización puramente combinatoria de cuatro posibilidades— en un esquema dinámico, llamado «continuum de la biunivocidad de funtivos», y que va de un máximo (los sistemas simbólicos) a un mínimo (las semióticas) de biunivocidad. Lo que equivale, una vez más, a cierta satisfacción, creciente e inquietante a la vez cuando se leen las tres líneas siguientes a la presentación del esquema: «Proponiamo, dunque, l'introduzione del termine «semi-semiotico» per designare un ulteriore gradiente di biunivocità in questo continuum, e ristabilire una simmetria perfetta fra i poli che lo contengono. (Proponemos, entonces [en el esquema], la introducción del término «semisemiótico» para designar un gradiente ulterior de biunivocidad en este continuum, y restablecer una simetría perfecta entre los polos que lo delimitan)». Se concibe la satisfacción creciente, ¿se comprende la nueva inquietud? La de constatar que «semisemiótico» fue inventado solo para complementar «semisimbólico», que él mismo podría no tener otra consistencia teórica diferente a esta invención. De ahí, la primera pregunta: ¿qué debemos construir como sistema de sistemas y cómo hacerlo?, ¿o debe reflexionarse sobre las relaciones entre sistema simbólico, sistema semisimbólico, sistema semiótico e incluso semi-semiótico, y cómo hacerlo?, ¿o es mejor renunciar a cualquier distinción?, ¿o debemos seguir siendo (y antes que nada, ¿somos?) explícita y firmemente hjelmslevianos, hiperhjelmslevianos, hjelmslevianos evolutivos o, incluso, traído-hjelmslevianos? O... etc. Esta cuestión de tradición o de coherencia, incluso de consistencia teórica, nos lleva a otra: sencillamente la de la utilidad del concepto, la de su eficacia práctica.

SOBRE LA INUTILIDAD Y LA DILUCIÓN

¿«SEMISIMBÓLICO» —me preguntaba— califica específica o indiferentemente un sistema, proceso, código (si, como lo creo, debe entenderse necesariamente por «código» algo diferente a «sistema») o enunciado (si el objetivo es diferente al proceso)? ¿Puede decirse que «semisimbólico» es un plan, una semiótica, una *sémiose*, una semiosis, una significación, una conexión, etc., indistinta o distintamente? Partiendo

de este punto, invertimos la problemática: ¿si a tantos sustantivos se les asocia el mismo calificativo, el adjetivo sustantivado no se desvanecería entre una o dos nociones más propiamente sustanciales donde se jugarían, o donde se habrían jugado ya, tal vez, los mismos juegos? Y, de hecho, hay al menos dos, en primer lugar, luego tres, luego cuatro —y nos detenemos en cinco—, de estas nociones acogedoras en las que

podría desvanecerse nuestro todavía inconsistente «semisimbolismo», todavía inconsistente puesto que el concepto, dije bien «el concepto», nunca fue definido de manera clara, sino a través de varias operaciones metonímicas, a partir de estas cosas in-nombrables que algún día fueron llamadas «semisimbólicas». ¿Hay —pregunta iconoclasta— un estado del semisimbolismo que defina su esencia y justifique su existencia, tal que no existiría en la práctica de mejor procedimiento, para volver inteligible cierto tipo de proceso, para dar cuenta del ascenso de cierto tipo de formantes a la significación, y tal que no existiría en la teoría (¿pero cuál?) de otro término para diseñar ese funcionamiento o ese enfoque o ese instrumento?

Ahora bien, nos encontramos con cinco rivales, capaces de asegurar este trabajo, dotados de forma desigual (lo reconozco). Aquí están en desorden: la connotación, la isotopía, la función poética, el supra-segmental y la *ratio difficilis*. Reconozcamos que la connotación ya no tiene valor, especialmente porque ha dado lugar a un estancamiento práctico en la acepción estricta hjelmsleviana, y se basa en una deficiencia teórica en la práctica posbarthesiana; reconocamos que la noción de supra-segmental corresponde únicamente a un rasgo constitutivo pertinente, en efecto, pero que está demasiado vinculado a su único origen fonológico; elimino de este modo dos de cinco, para facilitarnos la tarea, pero no estoy convencido de que no se deba retornar al asunto algún día, sobre todo porque varios autores han señalado, por una parte, la relación entre «semisimbolismo» y supra-segmental y, por la otra, entre «semisimbolismo» y connotación (como Rachwal 2003). Sin embargo, es difícil dejar menos a un lado la teoría de la isotopía greimasiana, o aquella de las funciones jakobsonianas, que la *práctica semiótica* de búsqueda de isotopías o de identificación del funcionamiento de factores de la comunicación en los textos. Concretamente, si se dispone de un instrumento que es capaz de identificar el juego isotópico —la recurrencia de elementos, pertenezcan al plano que pertenezcan y sean de la extensión que sean, en un texto dado—, ¿necesitamos el «semisimbolismo»? o, más bien, ¿qué nos aporta de más? Pero descartemos a la isotopía también, sin discusión (¡ya van tres!).

En junio de 2003, en el primer número de CASA, *Cadernos de Semiótica Aplicada*, fundada por Ignacio Assis Silva en la Universidad de São Paulo-Araraquara (exactamente en la UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara), Ude Baldán exponía el proyecto CASA —que no puede sernos indiferente, ya que la primera acción del grupo fue publicar la traducción brasileña de *Précis de sémiotique littéraire* de Denis Bertrand—. Ahora bien, ¿qué leemos en este proyecto? Que se propone mostrar que la función poética de Jakobson no es

otra que «uma espécie de formulação "avant la lettre" de um princípio importante na Semiótica de hoje - a noção de semissimbolismo (una especie de formulación "avant la lettre" de un principio importante en la semiótica de hoy: la noción de semisimbolismo)». En 2003 también, en el capítulo 2 de su disertación en la Universidad Tuiuti do Paraná, Randy Rachwal vincula explícitamente la problemática del semisimbolismo greimasiano y el de la función poética de Jakobson, observando en el primero una profundización del segundo, principalmente por el concepto medio o intermedio de motivación poética, a medio camino entre arbitrario y motivado. No es el lugar para hablar sobre esta proposición, contentémonos con destacar la siguiente frase:

No universo do poético, tomamos como apoio a conceituação de função poética, inicialmente formalizada por Roman Jakobson, e posteriormente trabalhada por semioticistas que chegaram ao conceito de semi-simbólico como característica fundamental da linguagem poética.

En el universo poético, nos apoyamos en la conceptualización de la función poética, inicialmente formalizada por Roman Jakobson, y posteriormente trabajada por semiotistas que llegaron al concepto de semisimbólico como característica fundamental del lenguaje poético (Rachwal 2003, 2).

¡Y vamos cuatro!

Finalmente, en mayo de 2007, en el Congreso de AISV en Estambul, Anna Maria Lorusso, que estudiaba «el texto visual entre retórico y semiótico», vuelve sobre este para criticar la distinción clara que conserva el Grupo μ entre lenguaje icónico y lenguaje plástico, distinción que se remonta, de hecho, a nuestro texto más que cuadragenario —el folleto—. Lorusso no considera, en particular, que la determinación de las unidades pertinentes del texto —que es siempre una cuestión de práctica semiótica— sea más fácil para uno, en este caso el icónico, que para el otro, y afirma claramente: «Las unidades pertinentes a nivel de la significación no siempre coinciden con las unidades iconográficas» (2007, 802). Dos frases, incluso dos palabras, pueden resumir el propósito. En primer lugar, puede concluirse estrictamente de este enunciado que las unidades iconográficas *no son* unidades semióticas, no son elementos en los cuales el análisis semiótico, en búsqueda de sentido, en la investigación sobre la significación y sus modos, pueda o deba basarse. En segundo lugar, para reflexionar sobre ello, y con toda la razón lo analizamos, debemos ceñirnos al emparejamiento mundo iconográfico/mundo referencial, emparejamiento garante de la ortodoxia estructural.

Volvamos a Anna Maria Lorusso, para quien el problema así formulado exige un instrumento adecuado: lo encuentra en la categoría *ratio difficilis* (vs. *ratio facilis*), trasladada de la filosofía medieval (y, en particular, del pensamiento médico) a la semiótica por Umberto Eco, específicamente en el *Trattato di semiotica generale* de 1975, quien parece suponer, teniendo en cuenta la ironía y la distancia en su propósito, que este instrumento es muy superior al del «semisimbolismo».

Nel corso di un recente convegno, Umberto Eco ha affermato che il semisimbolico è un concetto "poco faticoso", inventato da quegli scansa-fatiche dei greimasiani, per affrontare la questione del linguaggio poetico. Questione per la quale egli aveva già da tempo elaborato la più ricca articolazione in semiotiche per ratio facilis e semiotiche per ratio difficilis.

En un congreso reciente, Umberto Eco afirmó que lo «semisimbólico» es un concepto «poco trabajoso», inventado por los holgazanes de los greimasianos para afrontar la cuestión del lenguaje poético. Cuestión por la que él mismo ya antes había elaborado una articulación más productiva entre semióticas por *ratio facilis* y semióticas por *ratio difficilis* (Lancioni 2008, 1).

Anna Maria Lorusso, por su parte, no descarta ninguno de los dos modelos, ni tampoco los jerarquiza, pero señala explícitamente (2007, 805) que la primera categoría es a «nivel productivo» lo que la segunda es a «nivel interpretativo». El debate continúa.

¿Y llegamos a cinco, entonces, para sustituir a nuestro «semisimbólico»? De aquí viene la segunda pregunta: ¿podemos responder a todas las cuestiones planteadas por los sistemas hipotéticos semisimbólicos gracias a una teoría sólida de las isotopías?, ¿o a una potente renovación de la teoría jakobsoniana sobre los factores y las funciones?, ¿o remitiéndonos a la pareja *ratio difficilis/ratio facilis*?, ¿o será que esta economía del esfuerzo es perjudicial para el progreso de la empresa semiótica?

SOBRE UNA FORMA CANÓNICA

LO SEMISIMBÓLICO TIENE, sin embargo, una definición aparentemente constante que le otorga una apariencia de concepto más que de noción, aunque se reitere, casi con frecuencia, en su forma simplificada —casi que se balbucea— «donde la expresión está acorde con el contenido, no con las unidades, sino con las categorías». Lo que se declina a partir de la fórmula canónica de Greimas (1984, 21) «conformidad de dos planos de lenguaje reconocido no entre los elementos aislados [...] sino entre sus categorías», en varias versiones, que no dicen exactamente lo mismo: presten atención al empleo de conformidad, correlación, correspondencia, etc. He aquí cuatro más, para agregar a la definición que da Rachwal para comenzar:

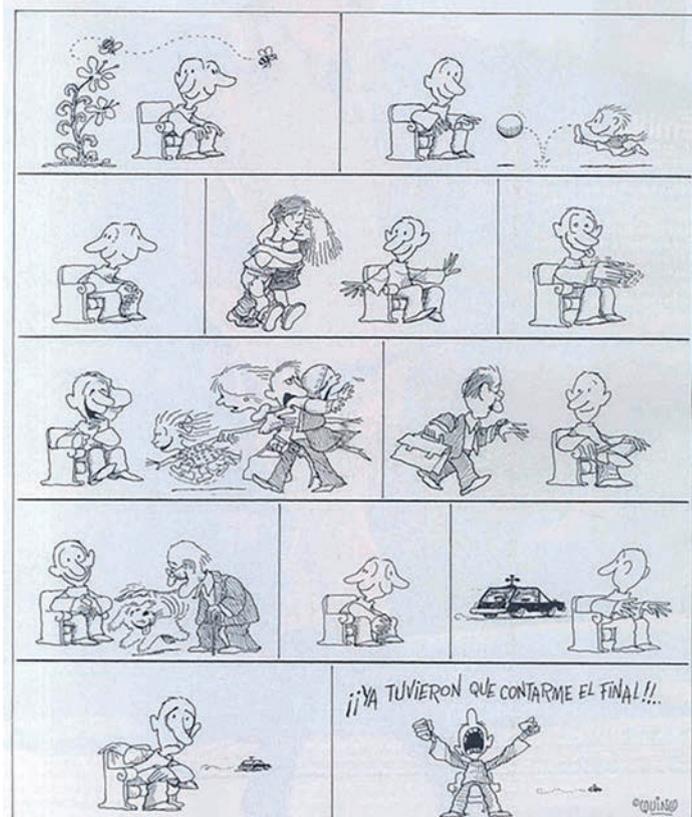
Un sistema semisimbólico correlaciona categorías de la expresión con categorías del contenido.

Homologación de categorías del plano de la expresión con las categorías del plano de contenido.

Semisimbólico: conformidad de dos planos del lenguaje, categoría por categoría.

[...] en todo sistema semisimbólico, una correspondencia de las categorías de la expresión con las categorías del contenido, articulando los dos planos de la significación (Régis 1985, 17).

MUNDO MEZQUINO



96 CARETAS / MAYO 20, 2008

© Joaquín Salvador Lavado, QUINO

Aquí hay, sin duda, tema de debate, pero sigamos. Me contentaré con vistazos breves, dos sobre la ejemplificación, el otro sobre la formalización.

En la sección de humor del semanario peruano *Caretas*, del 20 de julio de 2008, el caricaturista Quino propone doce viñetas que interpretan el mundo humano a través de una serie de metonimias dentro de la metonimia global de un observador que ve pasar las etapas discontinuas de una vida (la mitad de las viñetas: 1, 2, 4, 6, 7, 8), cuya conexión se ve asegurada regularmente por una figura humana ilustrada como Jano, el dios de las dos caras (3, 6, 9, jugando con la anáfora y la catáfora), lo que garantiza la continuidad dinámica; basada en la identidad del sistema de las isotopías, esta garantiza «la cohesión del texto» que, a su vez, facilita el descubrimiento de la «coherencia del discurso», organizado por el juego de posiciones de enunciadores y observadores que Óscar Quezada (2013) analiza cuidadosamente: el hombre sentado frente a nosotros, que había visto transcurrir cerca de él, delante de él, escenas que evocaban las «etapas de la vida», al girarse, termina viendo un carro fúnebre (10) que se aleja (11); entonces, este observador enuncivo estalla literalmente de la ira (12), y, como si se encontrara frente a una película, grita: ¡Ya tuvieron que contarme el final!, transformándose, así, en un observador enunciativo muy cercano a nosotros. Es

en este punto que Quezada señala: «se establece un semisimbolismo: escenas de la vida: delante :: escenas de la muerte: detrás». Nada nos prepara para ello, y el autor, sea cual sea la virtud de su análisis, no obtiene nada de esta variante de la fórmula tradicional del «semisimbolismo», repetida hasta el cansancio por la Vulgata, debido a la nobleza de sus orígenes, que es **verticalidad : horizontalidad :: afirmación : negación** (Greimas y Courtés 1979; Floch 1995, 59, n.1; Rachwal 2003, 13; Lancioni 2004, 25; etc.).

Así mismo, Diana Luz Pessoa de Barros, en 2007, respecto a *Los girasoles* de Van Gogh, opone el sistema simbólico

Expresión: blanco / Contenido: paz

y el sistema semi-simbólico

Expresión: claro, puntado vs. oscuro, redondo / Contenido: vida vs. muerte.

Es preciso destacar tres puntos que plantean algunos problemas. **E/blanco C/paz** no constituye en absoluto un sistema: por lo menos, habría que trabajar con un sistema tipo «lazarillo», como lo enseña Eco desde 1968 en la *Struttura assente*, «**blanco vs. no-blanco / paz vs. no paz**». Por otra parte, la precisión del corpus, en un caso, produce una doble referencia al proceso (fragmento narrativo) y a la especificidad del soporte (pictórico), introduciendo así, para lo

«simbólico», un falso contraste con la falta de mención del proceso (¿blanco, en general?) y de la especificidad del soporte (por ejemplo: bandera, salida de El Álamo, ¿qué sé yo?). Así, se elude, se deforma, como mínimo, la cuestión central, decisiva para muchos, de la relación entre «semisimbolismo» y «singularidad». Por último: el comentario que hace Diana Luz Pessoa de Barros —«la organización semisimbólica amenaza la forma culturalmente establecida de percibir y de conocer el mundo, ya que crea otra verdad»— nos lleva a otra cuestión: la de la temporalidad. ¿Las unidades semisimbólicas no son unidades semióticas (simbólicas en el sentido no hjelmesleviano del término) en su estado prehistórico, incluso a nivel de la famosa motivación? Esto es lo que sugiere la autora al ver funcionar (2007, 78) en una práctica concreta los anuncios que ataca, «dos procedimientos, la semisimbolización y su transformación en simbolización, con dos etapas intermedias, o, al contrario, sistemas simbólicos y su resemantización en semisímbolos». Hay allí, creo, una verdadera oportunidad de investigación.

En cuanto al vistazo prometido sobre la formalización, este busca la pertinencia de las fórmulas: ¿basta con la fórmula canónica de homologación de las categorías: $A : B // x : y$?, ¿y debe exigirse que x y y sean indescomponibles en semas? Puede verse el problema concreto cuando, en el ejemplo seleccionado, «paz» se menciona para el simbolismo y «vida», para el semisimbolismo —recordemos la expresión de Françoise Bastide, en su breve y notable informe sobre las *Petites mythologies* de Floch; esta habla de subunidades, lo que nos sugiere que es absolutamente necesario volver a trabajar este punto de la definición de «categoría», como la de «unidad»—. Si realmente hay gradación, ¿deben crearse fórmulas más complejas para describir las situaciones intermedias?, ¿o se debe renunciar, inversamente, a toda fórmula y a toda formalización? Un buen ejemplo de esta problemática es el comentario que Félix Thürlemann hizo sobre Régis (1985) al presentar su trabajo. Con el afán de responder a otra pregunta más, como «¿se debe agregar o sustituir en la fórmula canónica la homologación de las presuposiciones: $A \rightarrow B :: x \rightarrow y$?», Thürlemann explica, en efecto, que hasta aquí a los investigadores, entre los que se cuenta él mismo, les había faltado ambición y apertura al limitarse al análisis de «códigos» aislados, y que Luc Régis tenía el mérito de complementar este enfoque paradigmático con un enfoque sintagmático (de allí la nueva fórmula). Pero el entusiasmo se trunca, cuando, en la página siguiente, el prologuista juzga en el fondo que el autor ha tomado por una semiosis semisimbólica lo que era en verdad «una variante del simbolismo tal como es definida por Hjelmslev». Tenemos ante nosotros, entonces, dos nuevos problemas. Y, por lo tanto, surge una tercera pregunta: ¿debemos construir una formalización de lo semisimbólico para demostrar la «cientificidad», o renunciar a ello para influir el desarrollo de la semiótica hacia la flexibilidad inteligente, y si no, hacia la laxitud diluyente? Y si debemos escoger una fórmula, ¿cuál o cuáles escogeríamos?



El número de las *Carte Semiotiche* dedicado al «semisimbolismo», o más bien a lo «semisimbólico» (palabras que no le agradan a Françoise Bastide, por ser demasiado evocadoras, según ella, de una botella medio vacía o medio llena), es un buen ejemplo de las preguntas que pueden formularse respecto a un concepto que encontró su justificación y sus usos en la semiótica de la imagen, y que comenzó con grandes esperanzas frente a, por ejemplo, el hecho de «permitir un nuevo enfoque de estos objetos de sentidos sincréticos como lo son las películas, la ópera, etc.» (Floch 1984, 256). Uno de los artículos de este número (Francesca Polacci) se centra en la pintura, específicamente en dos obras de Sano di Pietro expuestas en el Museo de la Opera del Duomo, en Siena. El único texto son estas dos pinturas (§1). Dedicadas, temáticamente, a la predicación de San Bernardino, una relata una predicación en Piazza del Campo, la otra, en Piazza San Francesco; están relacionadas, en última instancia presemiótica —aquella de los historiadores del arte, como se dice—, con los supuestos *antirrealismo* y *misticismo* sieneses que, se supone, se oponen al realismo y al racionalismo florentinos: Sano di Pietro desempeñaría allí, en suma, un papel particular, menos intermediario que bipolar (§2). Francesca Polacci nos brinda a partir de ahí una demostración muy convincente de semiótica visual (§4 y 5). No solamente se hace la demostración sin mencionar el semisimbolismo, sino que no hay ninguna necesidad de suponer implícitamente la noción. Se seguirá, entonces, con Francesco Marsciani para quien lo semisimbólico, si debe ser pensado, no es *una* de las formas de correlación posibles entre Expresión y Contenido, sino más bien *la* forma semiótica que gobierna la correlación entre los diferentes niveles del recorrido generativo. No obstante, en nuestra práctica semiótica, la noción no sirve de nada, y hoy todavía puede proclamarse como lo hizo Lancioni en su artículo de las *Carte Semiotiche*, citando la tesis de Francesco Marsciani («Ricerche intorno alla razionalità semiótica»):

Quello che si chiama oggi [1988] «semi-simbolico», in cosa si distingue dall'insieme di procedure utilizzati, per esempio, da Greimas più di una decina di anni [1976] or sono nella sua analisi di Deux Amis de Maupassant?

Lo que se llama hoy [1988] «semisimbólico», ¿en qué se diferencia de los procedimientos utilizados, por ejemplo, por Greimas, hace más de diez años [1976] en su análisis sobre *Deux amis* de Maupassant? (Marsciani 1988 citado por Lancioni 2004, 33).

De una justificación epistemológica discutible, de una utilidad heurística muy dudosa, el semisimbolismo ya no tiene un lugar sino, tal vez, en una metasemiótica general, pero no —creámoslo— en la práctica semiótica de la imagen.

REFERENCIAS

- 1978**
- Greimas, Algirdas Julien. «Sémiotique figurative et sémiotique plastique». *Actes Sémiotiques - Documents* 6, no. 60 (1984): 24 pp.
- 1979**
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Langue, linguistique, communication*. París: Hachette, coll. Hachette Université, s. v. sémiotique, 1979.
- 1984**
- Floch, Jean-Marie. «Un type remarquable de semiosis: les systèmes semi-symboliques». En *Semiotic Theory and Practice. Proceedings of the Third International Congress of the International Association for Semiotic Studies* (Palermo, junio 1984): vol. 1, 249--58, editado por Michael Herzfeld y Lucio Melazzo. Berlín/Nueva York/Amsterdam: De Gruyter Mouton, 1988.
- 1985**
- Floch, Jean-Marie. «'Un nid confortable' de Benjamin Rabier». En *Questions de sémiotique*, dirigido por Anne Hénauld, (1985): 154--9. París: PUF.
 - Floch, Jean-Marie. «Photographie-reproduction ou photographie-construction». Propuesta de comunicación en el coloquio 'Définition(s) de la photographie', Aix-en-Provence, noviembre 1985.
 - Régis, Luc. «Le scarifié et le tatoué. Approches d'un système semi-symbolique». *Actes Sémiotiques - Documents* 7, no. 64 (1985): 36 pp.
 - Bastide, Françoise. «Notes de lecture sur Jean-Marie Floch». *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Actes Sémiotiques. Bulletin* 35, no. 8 (septiembre 1985): 48-51.
- 1986**
- Floch, Jean-Marie y Felix Thürlemann. «Semi-symbolique (système, langage, code)». En *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Langue, linguistique, communication*, vol. 2, 203--6, editado por Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés. París: Hachette, 1986.
- 1990**
- Thürlemann, Felix. *Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln: Dumont taschenbücher, 1990.
- 1995**
- Floch, Jean-Marie. *Identités visuelles*. Coll. Formes sémiotiques. París: PUF, 1995.
- 1996**
- Corrain, Lucia. *Semiotica dell'invisibile*. Il quadro a lume di notte. Boloña: Progetto Leonardo, 1996.
- 1998**
- Guimarães Dias, Lincoln. «Escultura de luz». En *Visualidade, urbanidade, intertextualidade*, editado por Ana Claudia de Oliveira e Yvana Fchine, 167-184. São Paulo: Hacker Editora, 1998.
- 1999**
- Calabrese, Omar. *Lezioni di semisimbolico*. Siena: Toscani, 1999.
- 2001**
- Renoue, Marie. *Sémiotique et perception esthétique*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2001.
- 2003**
- Rachwal, Randy. «Arte encomendada». PhD diss., Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2003. www.utp.br/mcl/texto_9teste.htm.
 - Dusi, Nicola. «Un'ipotesi semi-simbolica : il colore in Zazie dans le métro». En *Sémiotique du beau*, 161-187. París: L'Harmattan, 2003.
- 2004**
- Calabrese, Omar, G. Ceriani, S. Jacoviello, T. Lancioni, M. Leone, A. Mengoni, F. Polacci y E. Tosi Brandi, eds. *Carte Semiotiche, Il Semi-Simbolico*, nos. 6-7, (septiembre): 2004.
- 2005**
- Simão Merçon, Francisco Elias. «Semi-simbolismo na canções». *Estudos Lingüísticos* 31 (2005): 1278-1283.
 - Mézaille, Thierry. «L'analyse d'images. L'exemple d'une publicité polémique». *TEXTO ! Textes & Cultures* (junio 2005). http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Mezaille/Mezaille_Semiotimage.html.
 - Arabyan, Marc. «De Salamanque à Strasbourg : une étude sur les variantes semi-symboliques de la lettre». 2005.
- 2006**
- Ribeiro, Camila dos Santos. «Os limites do semi-simbolismo na arte Abstrata». *Estudos Semióticos*, no. 2 (2006): 1-13. www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es.
 - Bertrand, Denis. «Nota 6». PROTÉE. *Revue Internationale de Théories et de Pratiques Sémiotiques* 34, no. 1 (primavera 2006): 55.

- Bertrand, Denis. «Le sens dans Du Sens. Entre «écran de fumée» et «morsure sur le réel.»» *PROTÉE. Revue Internationale de Théories et de Pratiques Sémiotiques* 34, no. 1 (primavera 2006): 11-22.

2007

- Polidoro, Piero. Corso di semiotica 2017-2018. Università di Teramo. <http://www.pieropolidoro.it/semiotica2019/home.htm>.
- Barros de Pessoa, Diana Luz. «Symbolismes et semi-symbolismes dans les textes publicitaires», *Semio 2007, VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi AISV-IAVS*, vol. 1, Istanbul Kültür Üniversitesi Yayinlari Yayin, no. 62 (2007): 69-82.
- Lorusso, Anna Maria. «Le texte visuel entre rhétorique et sémiotique», *Semio 2007, VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi AISV-IAVS*, vol. 2, Istanbul Kültür Üniversitesi Yayinlari Yakın no. 62 (2007): 799-807.
- Rosa da, Ana Paula. «Fotojornalismo: da estetização a transformação do leitor em sujeito. Análise da foto do papa, referencial em Greimas». <http://promestrado.blogspot.com/2007/07/ana-paula-da-rosa-fotojornalismo-da.html>.

2008

- Lancioni, Tarcisio. «Mode semi-symbolique et architectures textuelles». Texto elaborado para las Jornadas de Estudios (Journées d'études) 'Le semi-symbolique'. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, septiembree 2007.

2013

- Quezada, Óscar. «Un encuentro no esperado: "Mundo Mezquino" (Caretas, Mayo 20, 2008)». *Actes Sémiotiques*, no. 116 (2013). <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1369>.

**Dos aproximaciones
peirceanas a la imagen:
hipoiconicidad y semiosis***

TWO PEIRCEAN APPROACHES TO THE IMAGE:
HYPOICONICITY AND SEMIOSIS

Tony Jappy**

Fecha de recepción: 15 de julio de 2018

Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2018

Sugerencia de citación: Jappy, Tony. «Dos aproximaciones peirceanas a la imagen: hipoiconicidad y semiosis». Traducido por Alejandra Castellanos Meneses. *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 36-55. **doi:** 10.21789/24223158.1433

* Texto traducido del inglés al español por Alejandra Castellanos Meneses

** Profesor honorario de la Universidad de Perpignan Via Domitia, Francia

<https://orcid.org/0000-0003-2323-6852>
tony@univ-perp.fr

Resumen Abstract

DURANTE UN PERIODO de casi cuarenta años, la concepción de signo de Charles Sanders Peirce sufrió grandes cambios: desde 1867 hasta aproximadamente mediados de 1903, definió una única división o tricotomía de los signos; a finales de 1903, un sistema de signos de tres divisiones y, en 1908, dos tipologías de seis y diez divisiones. De estas propuestas, el sistema de 1903, con la división ampliamente conocida de *ícono*, *índice* y *símbolo*, es el que más se emplea en el análisis de signos verbales y pictóricos. En esta división, el ícono constituye el modo de representación del signo, que Peirce, con base en el marco fenomenológico en el que se apoyó la signidad —*signhood*— en 1903, analizó con más detalle en tres modos distintos de representación, los hipoiconos. Sin embargo, en 1908, su concepción del signo-acción se transformó en un sistema procesual completamente diferente de seis etapas —*semiosis*—, en el que no se encontraba la división *ícono*, *índice*, *símbolo*. El presente artículo busca ilustrar, por medio del análisis de ejemplos de metáfora y alegoría, el interés por la discusión de ciertos tipos de representaciones pictóricas de la teoría de la iconicidad. Dado que esta última no tiene forma de rastrear el signo hasta su origen o fuente, es decir, la intención que determinó su existencia, este artículo también pretende explicar la concepción última y procesual de los signos, pues esta también ha influido en la interpretación de la representación pictórica. Esto requiere, necesariamente, un análisis un análisis relativamente extenso de las etapas de desarrollo de la última teoría.

OVER A PERIOD of roughly forty years Peirce's conception of signs underwent profound modifications. He defined a single division or trichotomy of signs from 1867 to, approximately, mid-1903, a three-division sign-system late in 1903, and in 1908 a pair of six- and ten-division typologies. Of these, the 1903 system with its universally-known icon-index-symbol division is the one most employed in the analysis of verbal and pictorial signs. Within this division, the icon constitutes the sign's mode of representation, which Peirce, on the basis of the phenomenological framework within which signhood was based in 1903, further analyzed the icon into three distinct modes of representation, the hypoicons. However, in 1908 his conception of sign-action developed into a completely different universe-based, six-stage processual system—*semiosis*—from which the icon-index-symbol division was absent. The paper therefore seeks to illustrate, through an analysis of examples of metaphor and allegory, the interest for the discussion of certain types of pictorial representations, of the theory of iconicity. Since this theory has no means of tracing the sign to its origin, or source, namely the intention which determined its existence, the paper also seeks to illustrate the later, processual conception of signs, since this, too, has bearing on the interpretation of pictorial representation. This will, of necessity, require a relatively lengthy review of the stages in the development of the later theory.

Palabras clave:

**hipoicono,
metáfora, alegoría,
intención, creación,
retrato de donante.**

Keywords:

hypoicon,
metaphor, allegory,
intention, creation,
donor portrait.

Introducción

EL ARTÍCULO estudia la manera en que la semiótica de Charles Sanders Peirce adapta el tipo de intención y propósito, encontrado en clases de signos con una naturaleza no menos intencional que la de la publicidad, a saber, signos pictóricos que presentan las distintas estructuras de la metáfora y la alegoría. A diferencia del *Cours de linguistique générale* (de Saussure [1916] 1972) que —aunque parte de notas del curso tomadas durante un periodo de seis años y abarca revisiones importantes en el curso final— presenta un conjunto relativamente homogéneo de conceptos que vinieron a crear la semiología europea, la teoría de la semiótica de Peirce, que él consideraba como una forma de lógica, evolucionó durante un periodo de cerca de 50 años. Por ello, no existe un conjunto de conceptos homogéneo tal al que los académicos que estudian al autor puedan recurrir. A continuación, entonces, el presente estudio intenta resaltar las grandes diferencias teóricas entre dos de las últimas versiones de Peirce sobre esta lógica. Asimismo, pretende mostrar cómo la segunda versión es una vía importante tan apropiada para el análisis deliberado e intencional de la naturaleza de la creación pictórica como lo es la primera para su análisis estructural.

Las dos versiones en cuestión corresponden al sistema triádico de diez clases de signos, concebido por Peirce con ocasión de las conferencias sobre lógica dictadas en 1903 en el Instituto Lowell —en las que definió los hipoiconos—, y al sistema hexádico de 28 clases de signos, descrito en la carta del 23 de diciembre de 1908 a Lady Welby (EP2 478-481 [1903] 1998), que no proporciona elemento alguno para un análisis estructural, por la ausencia de una tricotomía *icono-índice-símbolo*.

Los sistemas que compararemos aquí necesitan una presentación detallada; para separar las diferencias teóricas en las que se basan, por ello, el texto está organizado de la siguiente manera: primero, se analizan y se ejemplifican los elementos adecuados de la tipología ya conocida de diez divisiones de 1903, con el fin de destacar su pertinencia teórica para el análisis formal de los signos pictóricos. Luego, se exponen las características principales del sistema de seis divisiones y 28 clases de 1908, para mostrar cómo difiere del otro sistema y explorar el potencial semiótico de la tipología hexádica para el análisis de las representaciones intencionales basadas en la imagen.

La lógica de 1903

A CONTINUACIÓN, se hará un breve resumen de la lógica tal y como Peirce la desarrolló durante lo que puede considerarse como el primero de dos puntos álgidos en sus investigaciones sobre lógica, específicamente, una serie de conferencias que dictó sobre este tema en el Lowell Institute en noviembre de 1903. Peirce había planeado un *syllabus* completo para acompañar estos cursos, pero la versión publicada apenas alcanza 23 páginas, y en ninguna de ellas se abarca el tema principal de dichas conferencias: Ideas principales sobre lógica. No obstante, gran parte del material de los manuscritos que aportaba información valiosa sobre la estructura interna de los signos (principalmente, el manuscrito R478) se ha reproducido de manera conveniente en los capítulos 20 y 21 del volumen 2 de *The Essential Peirce* (EP2 242).

Al revisar el material específicamente relativo a lógica del R478, podemos observar que Peirce recurre a su fenomenología para formular una definición del signo junto a dos divisiones basadas en el signo y sus relaciones con sus dos correlatos. Estas son, respectivamente, las divisiones **S—O** y **S—I**. La primera hace referencia al signo en relación con su objeto, generando la conocida tricotomía *ícono, índice y símbolo*, propuesta por primera vez en los años 1866-1867. Una nueva y segunda tricotomía precisó las subdivisiones del signo en relación con su interpretante —las subdivisiones resultantes rema-dicente-argumento habían conformado el símbolo durante casi cuarenta años, pero finalmente adquirieron un estatus independiente en noviembre de 1903 (EP2 270 [1903] 1998)—. Fue en el R478 que Peirce, habiendo establecido las subdivisiones del ícono, procedió a tricotomizarlo y, al hacerlo, definió los tres hipoiconos. Para entender cómo debió haber llegado a esa definición, es necesario tomar en consideración la importante afirmación teórica en cuanto al marco en el que Peirce definió las dos divisiones principales de R478.

La fenomenología es aquella rama de la ciencia [...] en la cual el autor busca distinguir los elementos, o, si se quiere, los tipos de elementos, que invariablemente están presentes en lo que quiera que esté en la mente en cualquier sentido. Según el presente escritor, estas categorías universales son tres [...]. Podrían denominarse *Primeridad, Segundidad y Terceridad*. [...] Es posible separar la Primeridad de la Segundidad [...]. Sin embargo, es imposible separar la Segundidad de la Primeridad [...]. Todo debe tener algún elemento no-relativo; y esto es la Primeridad. Asimismo, es posible separar la Segundidad de la Terceridad. Pero la Terceridad sin Segundidad sería absurda (EP2 270 [1903] 1998).

Lo anterior sirve como una introducción general a la manera en la que Peirce pretendía aproximarse a los problemas de la lógica en 1903. Además, su elaboración del principio de precisión en el fragmento (EP2 270-271 [1903] 1998) le permitió establecer el importante principio de implicación entre las subdivisiones de las distintas tricotomías de las que se valió para clasificar el signo en 1903: la Primeridad puede separarse de la Segundidad, y la Segundidad de la Terceridad, lo que significa que cualquier signo identificado como participante de la Terceridad puede asumirse como un signo que no solo implica la Segundidad, sino que, también, a través de la transitividad, implica la Primeridad. Más adelante, este principio se anuncia claramente en la descripción del símbolo.

Un Símbolo es una ley, o regularidad del futuro indefinido. Su Interpretante debe ser de la misma descripción; y así debe ser también su Objeto inmediato completo, o significado. Sin embargo una ley gobierna necesariamente, o «se encarna en» individuos, y prescribe alguna de sus cualidades. En consecuencia, un constituyente de un Símbolo puede ser un Índice, y un constituyente puede ser un Ícono (EP2 274 [1903] 1998).

Así pues, una clara aproximación peirceana, inicial, a la imagen apareció en R478, documento en el que Peirce completó su presentación sobre el ícono, al tricotomizarlo. El por qué habría querido hacerlo no es difícil de suponer. Frente a estas tres categorías, y frente al hecho de que el ícono es de naturaleza cualitativa y por lo tanto se caracteriza por distinciones respecto a su forma, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que Peirce habría llegado a proponer al menos tres maneras en las que las entidades pueden parecerse entre sí, y, en efecto, esto lo encontramos en su anticipación de la tricotomización del ícono que se hace en una de las conferencias que dictó en Harvard sobre el pragmatismo, en abril de ese año: «Ahora bien, el ícono puede, sin duda, dividirse de acuerdo con las categorías, pero la mera completitud de la noción de ícono no requiere de manera imperativa una división tal» (EP2 163 [1903] 1998). Así fue como introdujo la noción en el R478.

Pero un signo puede ser icónico, esto es, puede representar a su objeto principalmente por su semejanza, sin importar cuál sea su modo de ser. Si se requiere un sustantivo, un representamen icónico puede denominarse un hipoícono. Cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación, pero en sí misma, sin ninguna leyenda o rótulo, puede denominarse un *hipoícono* (EP2 274-276 [1903] 1998).

Por ejemplo, la pintura de la Figura 4, sin leyenda, es un hipoícono de un tipo particular, mientras que la misma imagen con su leyenda se convierte en multimodal y, por ende, más compleja a nivel lógico —semiótico—: se trata, en este caso, de un legisigno dicente indexical. Además, después de haber obtenido la subdivisión del ícono a través de la aplicación de sus categorías, Peirce procedió a derivar los tres hipoíconos al aplicar, de manera repetitiva, el principio de precisión al ícono mismo, un proceso registrado en la afirmación en la que establece los tres grados de complejidad estructural —en efecto, tres grados o formas de semejanza— demostrada por los hipoíconos. La tricotomía que genera dicho proceso repetitivo es la definición —«singularizada» como señala en un párrafo de *Collected Papers* (CP2 2.277 [1903] 1932) aunque ocurre hacia el final del mismo párrafo del manuscrito donde Peirce define el ícono—, la imagen descriptiva, el diagrama y la metáfora, en orden de complejidad creciente.

Los hipoíconos se pueden repartir según el modo de Primeridad de la que participan. Los hipoíconos que participan de algunas cualidades sencillas, o Primeridades primeras, son *imágenes*; los hipoíconos que representan las relaciones, generalmente diádicas, entre las partes de una cosa por relaciones análogas entre sus propias partes son *diagramas*; y aquellos que representan el carácter representativo de un representamen por la representación de un paralelismo en otra cosa, son *metáforas* (EP2 274 [1903] 1998).

Ahora era posible para Peirce especificar, en el último manuscrito, R540, que el índice comporta un tipo de ícono y que el símbolo, un tipo de índice (EP2 291-292 [1903] 1998). Dado que la aplicación recursiva precisa de las categorías sobre el ícono produce la imagen, el diagrama y la metáfora, se deduce, por la transitividad, que los índices y símbolos pueden, también, comportar un ícono y, consecuentemente, alguno o todos los hipoíconos. La Tabla 1 presenta la tipología sintetizada de los manuscritos R478 y R540 de 1903.

En la Tabla 1, los correlatos **S**, **O**, **I**, definidos en el manuscrito R540 en 1903 como los constituyentes de la relación triádica, contribuyen a sus peculiaridades *respects*, como Peirce llamó más tarde las facetas o características del signo-acción que contribuyen a la clasificación del signo (EP2 482), a través de la cual obtuvo diez clases de signos. Las tres divisiones, por sí mismas, se conocen como el signo, **S** (una tricotomía establecida, de hecho, en el último manuscrito, R540), más las dos tricotomías relacionales descritas en el manuscrito anterior R478, a saber, **S—O** y **S—I**, respectivamente, el modo de representación del signo y su capacidad informativa. Se observa que el modo de representación no identifica realmente el objeto del signo, simplemente constituye los tres modos fenomenológicos distintos en los que un objeto puede ser representado por el signo; la capacidad informativa del signo tampoco identifica el único interpretante del signo. En la Tabla 1, el ícono se ha subdividido en metáfora, diagrama e imagen, en orden de complejidad descendente.

	Categoría		
	Primeridad	Segundidad	Terceridad
<i>Respect</i>			
Signo	cualisigno	sinsigno	legisigno
Signo-Objeto	ícono metáfora diagrama imagen	índice	símbolo
Signo-Interpretante	rema	dicisigno	argumento

[**Tabla 1.** Síntesis de las divisiones establecidas en los manuscritos R478 y R540 (1903).]

Fuente: elaboración propia.

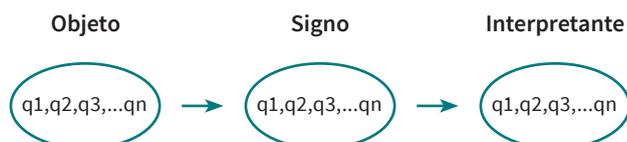
La estructura hipoicónica de la metáfora y la alegoría

LAS TRES maneras fundamentales en las que el signo puede asemejarse a su objeto en virtud de las distinciones categóricas de Peirce se representan a continuación en las Figuras 1, 2 y 3, representaciones gráficas rudimentarias de la estructura de, respectivamente, lo que por simplicidad podemos llamar imagen, diagrama y metáfora «genéricas», donde las «flechas» representan tanto el proceso de determinación y el paso del signo a través de un medio ineludiblemente «sensible» —en otras palabras, diádico, existencial y, por lo tanto, perceptible—, tal como un lienzo pintado, la página de un libro, la pantalla de un teléfono inteligente o una antigua pizarra de escuela. Hay

que tener en cuenta que en todos esos casos el signo es necesariamente un sinsigno o la réplica de un legisigno, pues debe ser perceptible porque si fuera un legisigno, sería de la naturaleza del pensamiento o del hábito y, por lo tanto, perceptible solo por unos pocos, por los afortunados dotados de telepatía. Asimismo, debe observarse que es solo el signo el que tiene una estructura hipoicónica dado que es el correlato «representante» en el proceso.

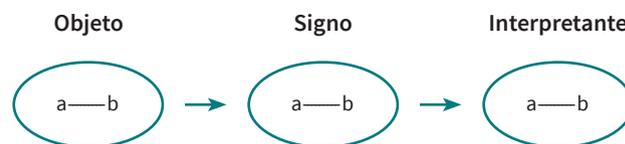
La Figura 1 es una representación muy básica de las cualidades inherentes a cierto objeto que determina las cualidades correspondientes, a saber, la Primer Primeridad de la definición,

en un sinsigno dado. Como sugiere Peirce en una definición general de los hipoiconos, «cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación, pero en sí misma, sin ninguna leyenda o rótulo, puede denominarse un *hipocono*» (EP2 273-274 [1903] 1998), lo que ilustra el proceso. Dado que las cualidades que se representan son menos complejas a nivel fenomenológico —Primeridad, en 1903— que la pintura, es decir, el medio que las representa, la representación prevista de las cualidades en el objeto no se inhibe de ninguna manera.



[**Figura 1.** La estructura genérica de un signo con hipoiconicidad de imagen.]

Fuente: elaboración propia.



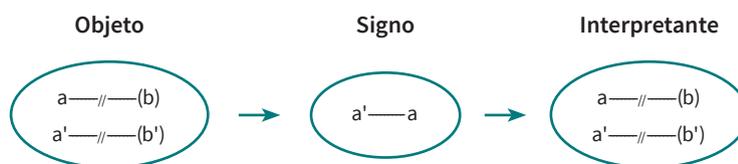
[Figura 2. Estructura genérica de un signo con diagrama de hipoconicidad.]

Fuente: elaboración propia.

La Figura 2 representa la estructura de un diagrama muy básico, un ícono compuesto esencialmente por la Segunda Primeridad de la definición, a saber, las relaciones diádicas mencionadas en la definición y representadas como la relación **a—b** entre dos objetos parciales **a** y **b** en el hecho o evento representado por el signo, relaciones que constituyen un paso adelante en la escala fenomenológica de la necesariamente imprecisa y poco estructurada Primeridad que compone la imagen. El diagrama es, entonces, un ícono compuesto de al menos una relación diádica «heredada de», por así decirlo, el objeto que esta representa (CP 1.418 [1903] 1933), e «informa» no solo las ilustraciones de los manuales de geometría y las instrucciones gráficas de cómo armar muebles, por ejemplo, sino todo tipo de órganos exosomáticos, como los termómetros, barómetros, velocímetros, mangas de vientos, etc. En tales casos, la complejidad diagramática del sinsigno participa de la Segundidad y, por consiguiente, la representación de la estructura del objeto, de manera similar, no se inhibe de ninguna manera a través del medio por el que se comunica.

Finalmente, la metáfora es la estructura hipocónica que presenta la Tercera Primeridad —una complejidad fenomenológica compatible con la mediación, la síntesis y la representación (véase por ejemplo, CP 1.378 [c. 1890] 1932) y, como el símbolo, necesita la participación del

interpretante (y la experiencia del intérprete) en el proceso de interpretación—. Mientras que el esquema simplificado del diagrama en la Figura 2 comprende una relación constitutiva de algún hecho como *Aquiles es un guerrero*, donde los objetos parciales **a** y **b** son, respectivamente, *Aquiles* y *guerrero*, la metáfora tal como la definió Peirce presenta al menos dos relaciones como estas en paralelo en el objeto, indicadas por el par de símbolos // en la Figura 3, donde también encontramos mapeos equivalentes entre elementos de algún hecho o relación generalmente nada controvertida y conocida (**a—//—b**) como *Un león es un animal feroz* con, respectivamente, elementos en la relación (**a'—//—b'**) como *Aquiles es un guerrero*, que constituye la cualidad, hecho o evento que se está evaluando, juzgando o comentando. A la primera se hace referencia, a veces, dentro de la tradición conceptual de la metáfora como «dominio base», hecho considerado como la base del juicio y, con suerte, evidente para el destinatario o intérprete (la idea de que los leones son valientes, por ejemplo, es un juicio conocido y aceptado culturalmente, a pesar de ser antropomórfico y extremadamente dudoso), mientras que los elementos en la relación meta o en el «dominio meta» son de cierta forma controvertidos y polémicos o no han sido aceptados: en el caso sencillo de la Figura 3, **a** mapea a **a'** y **b** mapea a **b'**, generando, por ejemplo, el juicio sintetizado *Aquiles es un león*.



[Figura 3. Estructura genérica de un signo con metáfora de hipoconicidad.]

Fuente: elaboración propia.

La Figura 3 da lugar a varias observaciones. Primero, observemos que la repetición de la estructura paralela del objeto en la estructura del interpretante es solo una forma de mostrar que el significado que pretendía transmitir el signo se ha entendido; en otras palabras, es una manera de manifestar que la metáfora se ha interpretado de manera correcta. Si un niño llegara a escuchar a un adulto afirmar que determinado hombre es un león, por ejemplo, el niño podría responder: «Eso es tonto, un hombre no puede ser un león, un león es un animal». En ese caso, la estructura del interpretante no se ha dado cuenta de la estructura del paralelismo intencionado. Segundo, lo que la Figura 3 también pretende mostrar es que, mientras el medio —las ondas en una expresión hablada, o el lienzo y las marcas de pintura en el caso de la pintura, por ejemplo— participa necesariamente de la Segundidad, el paralelismo en la estructura del objeto constituye una tercera Primeridad y es, por lo tanto, más complejo que el signo audible o pictórico que lo representa. Por esta razón, los elementos entre paréntesis en los elipses del objeto y el interpretante representan participantes que no figuran en el signo. Debido a su carácter vectorial-existencial, el signo hablado *Aquiles es un león* está necesariamente limitado en cuanto a lo que puede representar, y la Figura 3 muestra cómo determinados participantes en el paralelismo original son «filtrados» por el inevi-

table efecto de embudo o cuello de botella, que se da por el hecho de que el signo es un medio perceptible (como se mencionó anteriormente, si este no fuera el caso, no podríamos escucharlo u observarlo). Por consiguiente, la representación de toda la estructura del objeto es, en este caso, inhibida, lo que entraña que los signos informados a nivel metafórico estén *subespecificados* —no todos los elementos del paralelismo original pueden incorporarse al signo—, y que se caractericen por ser *incongruentes*, dado que dichos signos representan, forzosamente, elementos provenientes de dominios distintos y no necesariamente similares.

Así, mientras Peirce trabajaba en el marco fenomenológico de 1903, debió haberse dado cuenta de que existen signos más complejos que los comunes de tipo diagramático, signos que representan objetos estructuralmente más complejos que ellos mismos, signos que, en pocas palabras, «sintetizan», en alguna afirmación generalmente crítica, elementos de dos relaciones distintas. Dado que uno de los propósitos de este estudio es ilustrar la aproximación hipoicónica a las imágenes, los análisis que expongo a continuación se limitan a la estructura más compleja y más interesante de la metáfora pictórica, que puede ser útil comparar y contrastar con la estructura de la alegoría pictórica. Primero, consideremos la *Adoración de los Magos* de Botticelli (Figura 4).

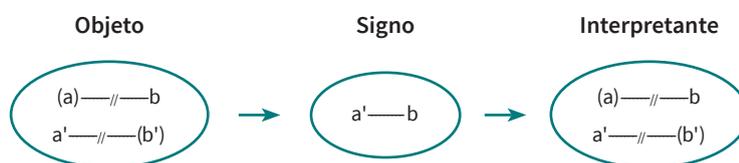


[Figura 4. Sandro Botticelli, *Adorazione dei magi* (*Adoración de los Magos*, 1476).]

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15384610>

A primera vista, pareciera ser una representación tradicional renacentista de la adoración de los magos: la escena bíblica en la que tres hombres sabios visitan a Cristo, presenciada por un gran número de dignatarios florentinos y por el artista mismo, representado como si nos estuviera mirando. Sin embargo, el escenario es significativo: como el establo está ubicado en el contexto de una construcción semidestruida, se entiende que la imagen representa la forma en la que el mundo de los antiguos griegos y romanos, y sus creencias paganas, se redujeron a ruinas y fueron reemplazados por el nacimiento de la

cristiandad (¡y en el periodo del humanismo neociceroniano!). Así como no hay iglesia en la imagen, tampoco está Platón, ni Aristóteles ni Sócrates, solo los templos destruidos, testimonio de las creencias perdidas. La estructura metafórica de la imagen puede representarse como en la Figura 5, donde la relación base $((\mathbf{a}) - // - \mathbf{b})$ se refiere a los protagonistas (ausentes) de las antiguas creencias y sus lugares de culto, los templos, mientras que la relación meta $(\mathbf{a}' - // - (\mathbf{b}'))$ asocia lo representativo de la nueva religión con los futuros lugares de culto (necesariamente ausentes), a saber, las iglesias cristianas.



[Figura 5. Estructura metafórica de la *Adoración de los Magos*.]

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la metáfora. ¿Cómo la teoría de la hipoiconicidad de Peirce nos permite distinguirla de la alegoría? De manera general, el diccionario de inglés Oxford las define así:

Metáfora: Figura retórica en la que un nombre o término descriptivo se traslada a algún objeto diferente, pero semejante al que corresponde ser aplicado.

Alegoría: Descripción de un tema bajo apariencia de algún otro de semejanza sugerente.

Sin embargo, desde una perspectiva puramente *formal*, las dos pueden verse como distintas estructuras hipoicónicas complejas, que representan, cada una a su manera, un paralelismo en el objeto. Veamos, por ejemplo, la Figura 6: *El Tiempo ordena a la Vejez que*

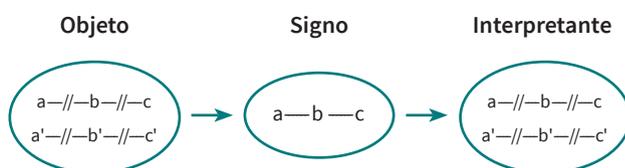
destruya la Belleza, de Batoni. Sin la descripción, no sería para nada obvio lo que se supone que la imagen representa y requeriría una medida de inferencia abductiva que se vale de nuestra experiencia pasada con la historia del arte europeo. ¿Por qué, por ejemplo, el ángel está sosteniendo un reloj de arena en su mano derecha? ¿Por qué la mujer mayor está arañando el rostro de la más joven? Lo que encontramos, al leer el título de la obra, es que el hipoicono mismo, el signo pictórico sin la descripción, está compuesto por una disposición dinámica de personificaciones —asumiendo, en pro del argumento, que el ángel es una persona— y se limita a presentar elementos del dominio base o fuente, dejando que el observador infiera las contrapartes conceptuales equivalentes en el dominio meta, a saber: tiempo, vejez y belleza.



[**Figura 6.** Pompeo Girolamo Batoni, *Il tempo ordina alla Vecchiaia di distruggere la Belleza* (*El Tiempo ordena a la Vejez que destruya la Belleza*, 1746).]

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeo_batoni,_il_tempo_ordina_alla_vecchiaia_di_distruggere_la_bellezza,_1746,_02.jpg

Ahora, si comparamos la Figura 7, la esquematización de la alegoría, con la estructura de la metáfora en las Figuras 3 y 5, el signo alegórico está compuesto por (en este caso tres) elementos tomados únicamente del dominio base: el ángel, la vieja y la joven, mientras que en el caso de la metáfora hay elementos de la contraparte tomados tanto del dominio base como del dominio meta.



[**Figura 7.** Estructura hipoicónica de la alegoría de Batoni.]

Fuente: elaboración propia.

Un ejemplo similar de este tipo de estructura puede encontrarse en la novela gráfica *Maus*, que «narra» a través de imágenes la manera como la población judía de Polonia fue perseguida por los invasores alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, representando a los invasores como gatos y a la población judía como ratones. Dado que en la mayoría de culturas es de conocimiento general, e incontrovertible, que los gatos tratan a los ratones de manera cruel antes de matarlos, la moraleja de la historia se infiere fácilmente. Este también es el caso de los libros emblemáticos populares en la Europa de los siglos XVI y XVII. Dichos emblemas se componían de una imagen, un título y un texto explicativo que invitaba al lector a reflexionar sobre cuestiones morales, pero estaban estructurados siempre de tal manera que solo las relaciones base estaban puestas a disposición del lector.

[**Figura 8.** Tiziano, *Sacra conversazione con i donatori Pesaro* (*Pala Pesaro*)
(*Conversación sagrada con el donante Pesaro*, 1519-1526).]

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Titian#/media/File:Frari_\(Venice\)_nave_left_-_Altar_of_Madonna_di_Ca%27Pesaro.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Titian#/media/File:Frari_(Venice)_nave_left_-_Altar_of_Madonna_di_Ca%27Pesaro.jpg)



Por lo tanto, la teoría de la hipoiconicidad de Peirce nos permite entender y explicar las diferencias en cuanto a estructura en diferentes tipos de imaginarios. Cabe señalar que en este punto la hipoiconicidad es puramente formal: adoptando, por simplicidad, la terminología de Charles Morris y ciertas corrientes de la lingüística contemporánea, los varios formalismos hipoicónicos descritos anteriormente no pueden proporcionar información pragmática o semántica. La gramática especulativa de Peirce, en la que se basan las conferencias impartidas en Lowell en 1903, se limitó a establecer los criterios puramente formales en cuanto a lo que podía constituir una clase de signos o alguna de sus subdivisiones, como un legisigno, índice o rema. Sin embargo, la estructura no es el único aspecto de la representación pictórica que la semiótica peirceana permite explicar.

No obstante, todos los signos tienen una historia: como determinaciones de dos objetos sucesivos —el dinámico y el inmediato— son producto de un proceso semiótico complejo, comunicando a su vez el significado heredado a una serie de interpretantes, y esto es cierto tanto para las pinturas como para cualquier otro signo. Además, las diferentes etapas de este proceso semiótico no solo no son rastreables sino que, sobre todo, el proceso en sí mismo es «impensable», inconcebible, dentro del marco teórico del sistema de signos de 1903 y las clases de signos discutidas e ilustradas en las secciones 2 y 3. Como lo señala Baxandall (1972, 1) haciendo referencia a una generación anterior de pintores: «Una pintura del siglo XV es el depósito de una relación social». Observe-

mos, por ejemplo, la pintura de Tiziano *Pala Pesaro*, que se encuentra en la iglesia de Santa Maria Gloriosa dei Frari, en Venecia (Figura 8). Este es un ejemplo significativo de un retrato de donante, encargado en 1619 por el obispo Jacopo Pesaro, que muestra al donante arrodillado a la izquierda frente a la Virgen, a quien San Pedro le presenta. Otros miembros de la familia Pesaro se encuentran a la derecha, en este caso presentados por San Francisco y San Antonio de Padua, fácilmente identificables por los hábitos de su Orden. En el marco de la teoría de la hipoiconicidad discutida antes, en el sentido técnico peirceano, esta pintura es una *imagen*. Pero aparte de identificar la pintura y la descripción como una réplica de un legisigno dicente indexical, se trata sobre todo de lo que el sistema de 1903 puede contribuir a nuestro entendimiento de la pintura: cualquier otra información al respecto —que es un retrato de donante, por ejemplo, o la manera en la que se ha convertido en un depósito de relación social— es una consecuencia del proceso que acabo de mencionar. El proceso en cuestión es la semiosis, un concepto que Peirce definió por primera vez en 1907, y que se ha convertido desde entonces en un concepto operacional indispensable en un amplio rango de disciplinas, desde la musicología, la teoría literaria y la sociología hasta, sorprendentemente, la biosemiótica. Con el fin de entender su contribución al análisis de la representación pictórica, las siguientes secciones muestran las distintas etapas en el desarrollo del pensamiento de Peirce sobre los signos, siguiendo el sistema descrito en las *Lowell Lectures* de 1903.

El sistema de 1908

LA EVOLUCIÓN del sistema de 1903 al de 1908 se caracteriza por muchos cambios de perspectiva y enfoque respecto al problema del signo, que pueden abordarse solo de manera sumaria en este estudio (ver un estudio más exhaustivo en Jappy 2016). La evolución se presenta por etapas —por comodidad, de manera cronológica—, y nos lleva al punto donde puede demostrarse que efectivamente el objeto tiene un tipo de influencia creativa dentro del concepto de semiosis de Peirce de 1908, inconcebible en 1903; de esta manera, permite explicar el proceso complejo que resulta en la materialización de la pintura más comúnmente conocida como *Pala Pesaro*.

Los años 1905 y 1906 comprendieron un periodo en el que Peirce emprendió una revisión exhaustiva de su lógica, produciendo seis tipologías de diez divisiones diferentes en su *Logic Notebook* (R339), entre octubre 10 de 1905 y agosto 31 de 1906. Esta también fue la época en la que comenzó a ver de manera más clara el signo como un medio. En el curso de las *Lowell Lectures* de 1903, Peirce había definido al signo dentro de una teoría de relaciones triádicas.

Un signo o representamen es un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su Objeto, que es capaz de hacer que un Tercero, llamado su Interpretante, asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que está él mismo respecto al mismo Objeto (CP 2.274 [1903] 1932).

Sin embargo, en el periodo de 1905 a 1906, en parte sin duda como consecuencia de la serie ampliada de seis correlatos —dos objetos, el signo y tres interpretantes—, Peirce modificó considerablemente la función del signo en signo-acción, y, debido a la integración de los dos objetos y los tres interpretantes en su concepción de signo-acción, atribuyó explícitamente al signo mismo un rol mediador más limitado, como lo vemos en el siguiente extracto de RL463, el borrador de una carta que escribió a Lady Welby, que data del 9 de marzo de 1906.

Utilizo la palabra «signo», en el sentido más amplio, para cualquier medio para la comunicación o extensión de una forma (o rasgo). Siendo un medio, está determinado por algo, llamado su objeto, y determina algo, llamado su interpretante. [...] Para que una

forma se extienda o se comunique es necesario que haya sido realmente encarnada en un sujeto independientemente de la comunicación, y es necesario que haya otro sujeto en el que la misma forma esté encarnada solo como consecuencia de la comunicación (EP2 477 [1906] 1998).

De aquí, se infiere que al definir el signo como un medio Peirce estaba comenzando a atribuir también un rol mucho más explícito al objeto en el signo-acción. La influencia decisiva del objeto implica ahora explícitamente la comunicación de la «forma» a través del objeto inmediato del signo, que luego comunica una versión de esta forma a la serie de interpretantes, independientemente de la participación del emisor y del intérprete en la semiosis. Esta tesis, por supuesto, genera preguntas sobre qué tipo de entidad es el objeto dinámico y cuál puede ser su alcance semiótico. Consideremos el siguiente fragmento del manuscrito R793 en el que Peirce evita la psicología humana en la naturaleza lógica del signo-acción, identificando al emisor y al intérprete como *cuasimentes*, constructos teóricos abstractos que sugieren que la lógica tal como la concibe Peirce en ese tiempo todavía no puede adaptar la intencionalidad, la intencionalidad de la creación, por ejemplo.

Para los propósitos de esta investigación, un signo puede ser definido como un medio para la comunicación de una forma. No es lógicamente necesario que tenga que ver con algo que posea conciencia, es decir, sensación [*feeling*] de la cualidad peculiar común a todo nuestro *feeling*. Pero es necesario que haya dos, si no tres, cuasimentes, que signifiquen cosas capaces de determinación variada en cuanto a las formas de la clase comunicada (R793 1-2, 1906).

El manuscrito *Pragmatism* de 1907 da inicio a una nueva etapa (R318, algunas partes están reproducidas en CP5.465 [1907] 1935; EP2 398-433, 1998). Peirce, sin duda, consciente de la tarea inmensa que tenía ante él, define explícitamente «semiótica» de una nueva forma, y anuncia la necesidad de futuros estudios sobre la identificación en lógica de lo que él vio como todos los posibles tipos, no simplemente de signos, sino de semiosis posibles, asociando de esta manera clases de signos con los distintos tipos de semiosis que las producen.

Soy, hasta donde conozco, un pionero, o más bien un hombre de los bosques, en la tarea de empezar y clarificar lo que llamo semiótica, esto es, la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de posibles semiosis. Y me parece que el campo es demasiado vasto y la tarea demasiado grande para alguien que llega por primera vez (R318 119 [1907]; CP 5.488; EP2 413).

Esta nueva etapa, importante en el desarrollo de la concepción de Peirce del signo-acción viene luego, en 1907, con la definición de semiosis. Porque Peirce detectó la naturaleza de la asociación de lo que él debió haber considerado que eran todavía los tres constituyentes fundacionales de la semiosis o *semeiosis*, como también la llamó (CP 5.473 [1907] 1935), por ser la «cooperación» dinámica de tres «sujetos», un signo, su objeto y su interpretante.

Es importante comprender lo que entiendo por semiosis. Toda acción dinámica, o acción de fuerza bruta, física o psíquica, o bien tiene lugar entre dos sujetos —ya reaccionen igualmente uno sobre otro, o sea uno el agente y otro el paciente, completa o parcialmente— o al menos es un resultado de tales acciones entre pares. Pero por «semiosis» entiendo, por el contrario, una acción o influencia, que es, o implica, una cooperación de tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante, no siendo disoluble de ninguna manera esta influencia tri-relativa en acciones entre pares (CP 5.473 [1907] 1935).

Consideremos, como ejemplo de la nueva concepción de Peirce del objeto del signo, la siguiente versión del ejemplo de «¡Armas al suelo!» que Peirce agregó en este tiempo al mismo manuscrito R318:

Supóngase, por ejemplo, un oficial de una escuadra o compañía de infantería que da la voz de mando, «Armas al suelo». Esta orden es, por supuesto, un signo. Eso que ocasiona un signo se denomina el *objeto* (conforme al uso del habla, lo «real», o, más precisamente, el objeto *existente*) representado por el signo: el signo se decide para alguna clase de correspondencia con ese objeto. En este caso, el objeto que representa la orden es el deseo del oficial de que la culata de los mosquetes bajen al suelo [...] Para el específico significado salido de un signo propongo el nombre del *interpretante* del signo. El ejemplo de la orden imperativa muestra que no necesita tener un modo de existencia mental (CP 5.743 [1907] 1935).

En 1903, el objeto era normalmente el determinante de una fotografía, la entidad que reflejaba la luz en la película de la cámara, un objeto de ninguna manera relacionado con la intención o con la voluntad humana. Sin embargo,

en este texto, el objeto es identificado como el «deseo del oficial». En otras palabras, la intención y la voluntad son ahora consideradas como determinantes potenciales de los signos y los orígenes de la semiosis.

Lo que puede considerarse como la última etapa en el desarrollo de la última concepción del signo y del signo-acción de Peirce sucede en 1908. En un texto anterior de este año, Peirce describe tres «universos de la Experiencia» que pueden albergar entidades lógicas, es decir, entidades posibles, existentes y necesitantes. Lo más importante para el presente estudio es que estos universos proporcionaron a Peirce una gama de objetos dinámicos posibles virtualmente inagotable. De este modo, su última ilustración de los distintos tipos de objetos dinámicos amplía considerablemente nuestra concepción de qué tipo de entidades puede representar un signo dado. En este texto, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios* (CP 6.452-493 [1908] 1935; EP2 434-450, 1998), Peirce ofrece este breve y tentador inventario de los tipos de entidades que pertenecen al universo de necesitantes.

El tercer Universo comprende todo aquello cuyo ser consiste en un poder activo para establecer conexiones entre objetos diferentes, especialmente entre los objetos de los diferentes Universos. Tal es todo lo que es esencialmente un Signo —no el mero cuerpo de un Signo, que no es esencialmente tal, sino, por decir así, el Alma del Signo, que tiene su Ser en su poder de servir de intermediario entre su Objeto y una Mente—. Tal es también una conciencia viva y tal es la vida, el poder de crecimiento de una planta. Tal es una constitución viva —un periódico diario, una gran fortuna, un «movimiento» social— (CP 6.452-493 [1908] 1935; EP2 434-450, 1998).

Más tarde, en ese mismo año, en una carta a Lady Welby del 23 de diciembre de 1908 —escrita de una manera que claramente se asemeja a la presentación que Peirce hace en la carta de 1904 a Lady Welby de sus seis divisiones de signos dentro del marco de la fenomenología en el que se basaba el signo-acción— (CP 8.327-333 [1904] 1958), Peirce anticipó una formulación de las etapas de la semiosis a través de una descripción exhaustiva de los tres universos modales mediante el establecimiento de subdivisiones dentro de cada tricotomía:

Defino a un Signo como cualquier cosa que está así determinada por otra cosa, llamada su Objeto, y que determina un efecto sobre una persona, efecto que llamo su Interpretante, de modo que este es por tanto determinado de manera mediata por el aquel [...] Reconozco tres Universos, que se distinguen por tres modalidades del Ser. Uno de estos Universos abarca todo lo que tiene su Ser solamente en sí mismo [...] Denomino a los objetos de este Universo

Ideas o Posibles, aunque esta última designación no implica capacidad de actualización. [...] Otro Universo es el de, primero, los Objetos cuyo Ser consiste en sus reacciones Brutas y, segundo, los Hechos [...] a los Objetos los llamo Cosas, o, menos ambiguamente, *Existentes*, y a los hechos acerca de ellos los llamo *Hechos*. [...] El tercer Universo consiste en el co-ser de todo lo que en su Naturaleza es *necesitante*, es decir, es un Hábito, una ley o algo que puede expresarse en una proposición universal (EP2 478-479 [1908] 1998).

El propósito de la fenomenología en 1903 era establecer claramente los elementos formales que hacían posible describir el signo como un fenómeno. Este era el objetivo de Peirce al emplear las tres categorías de Primeridad, Segunda y Terceridad, y aunque el signo fue definido como determinado por su objeto para producir un interpretante, no había dinamismo inherente en las clases definidas por la tipología resultante de tres divisiones: no dinamismo, no agenciamiento intencional. Sin embargo, en 1908, con la definición del signo como un medio y la comprensión de Peirce de que la semiosis era un proceso dinámico, los tres universos proporcionaron al sistema «receptáculos» de entidades —entidades posibles, existentes y necesitantes— que podían funcionar como signos e interpretantes y, lo que es más importante, como objetos.

Finalmente, en la misma carta, Peirce amplió la «cooperación» triádica de la semiosis como se definió en 1907 a una que implicaba seis sujetos en la siguiente formulación del dinamismo en la semiosis, que también parece ser la única mención de la tipología de 28 clases y seis divisiones en el canon de Peirce.

Es evidente que un Posible no puede determinar nada salvo a un Posible, e igualmente un Necesitante solo puede estar determinado por un Necesitante. Por tanto, se sigue a partir de la Definición de Signo que, dado que el objeto Dinamoide determina al Objeto Inmediado,

que determina al Signo mismo,
que determina al Interpretante Destinado,
que determina al Interpretante Efectivo,

que determina al Interpretante Explícito,
las seis tricotomías brindan solo 28 clases de signos, en lugar de determinar 729 clases, como lo harían si fuesen independientes (EP2 EP2 481 [1908] 1998).

Este pasaje muestra claramente que Peirce reemplaza el marco fenomenológico mencionado en el *Syllabus* que planeó para las *Lowell Lectures*, por lo que en sentido amplio puede denominarse un marco ontológico: un sistema de universos que contiene todo lo que es, incluyendo las entidades necesitantes. Mientras que la tipología de tres divisiones y diez clases que se expuso en la Tabla 1 se lava de las tres categorías de Peirce como los criterios para subdividir el signo y las dos tricotomías signo-correlato, la última tipología hexádica presentada en la carta de 1908 se define ahora dentro de un marco que emplea tres universos para establecer las subdivisiones de los seis correlatos de la semiosis, específicamente, un universo de posibles, uno de existentes y uno de necesitantes, en orden de complejidad creciente (EP2 478-479 [1908] 1998). Estos, cuando se combinan adecuadamente con los sujetos de la tipología, a saber, los seis correlatos de la semiosis, generan 28 clases de signos muy distintas (Tabla 2).

El proceso de determinación en sí mismo puede ser representado de manera más sencilla por el esquema de la Figura 9, en el que los interpretantes se han estandarizado, respectivamente, de destinado, efectivo y explícito a inmediato, dinámico y final. Notemos que algunos autores, como Savan (1988, 52) y Bellucci (2018, 341-342), invierten este orden, identificando el explícito como inmediato y el destinado como el final. Teniendo en cuenta el orden establecido en la secuencia de determinación en la cita anterior, esto generaría una situación ilógica donde el interpretante final determina su propia interpretabilidad inmediata. La Figura 9 muestra de manera sencilla la estructura hexádica de la semiosis, tal y como Peirce la concibió en 1908, donde la flecha «→» indica el proceso de determinación de los «sujetos» sucesivos en el proceso, y donde las abreviaciones **Od**, **Oi**, **S**, **li**, **ld** e **If** representan, respectivamente, los objetos dinámicos e inmediatos, el signo, seguido de los interpretantes inmediatos, dinámicos y finales.

Od → Oi → S → li → ld → If

[Figura 9. Semiosis hexádica en 1908.]

Fuente: elaboración propia.

Para terminar esta síntesis del desarrollo de la última semiótica, vemos que al definir estos universos modales y los tipos de entidades que pueden albergar, incluyendo *signos*, *objetos* e *interpretantes*, Peirce cambió de manera significativa el marco teórico dentro del cual se aproximó al problema del signo-acción. Además, dado que el objeto se define ahora como el origen o iniciador de la semiosis, como en el caso del «deseo» del oficial de que la culata de los mosquetes bajara al suelo, el objeto puede ser sin duda una fuente de intencionalidad. Así, mientras el sistema de 1903, donde la identidad del objeto es irrelevante, no es capaz de adaptar la intencionalidad, el de 1908 puede mostrar que esta es, en el caso de un objeto necesitante, un iniciador de la semiosis.

Como puede verse en la Tabla 2, dado que el objeto dinámico es el origen de cualquier semiosis y, por lo tanto, de la «forma» comunicada finalmente a los interpretantes, es lógicamente posible para el signo como medio ser determinado tanto por un objeto dinámico como por uno inmediato, evidentemente más complejo que él

mismo: Peirce ya había sugerido que el objeto dinámico no es necesariamente, de ninguna manera, como el inmediato: «el objeto inmediato de un signo puede ser de una naturaleza muy diferente a la del objeto dinámico real» (R339 277r, 1906). Esto explica también cómo, en el caso de los signos metafóricos discutidos anteriormente, un signo vectorial como *Aquiles es un león* puede representar un paralelismo en un objeto mucho más complejo. La Tabla 2 muestra, por ejemplo, cómo objetos necesitantes, dinámicos e inmediatos pueden determinar un signo existente tal (que es el caso por lo general de las interacciones humanas, dado que un signo —tipo— necesitante, y por lo tanto imperceptible requeriría una lectura de pensamientos y comunicación telepática en dimensiones inimaginables), una serie de divisiones que identificarían, en esta etapa, este signo particular como *token* colectivo y designativo (en *italicas* en la Tabla 2). Sin embargo, cabe anotar que Peirce nunca desarrolló el sistema de 28 clases y que nunca expuso sus numerosas tipologías en el formato horizontal de la Tabla 2.

	Sujeto					
	Od	Oi	S	li	Id	If
Universo						
Necesitante	<i>colectivo</i>	<i>copulante</i>	tipo	relativo	usual	para generar autocontrol
Existente	concretivo	designativo	<i>token</i>	categorico	percusivo	para generar acción
Posible	abstractivo	descriptivo	marca	hipotético	simpatético	grafífico

[**Tabla 2.** Héxada del 23 de diciembre de 1908 con divisiones presentadas a lo largo de la página.]

Fuente: elaboración propia.

En la Tabla 2, se ve claramente que un signo puede ser determinado para representar un objeto inmediato y uno dinámico más complejo que sí mismo. De manera más general, es notable que la héxada que determina la tipología de la Tabla 2 (Fig. 9) se aproxima, en la lógica de la representación de Peirce, a nuestros procesos interpretativos normales, cuando seguimos películas identificando los patrones de luz y sombra en la pantalla de cine, como seres humanos o monstruos, etc., tal como reconocemos a los padres, amigos y a

nosotros mismos en fotografías, o a estrellas de cine y políticos despreciables en las pantallas de nuestros televisores. Estas son manifestaciones de las formas comunicadas a estos tres medios distintos —pantalla de cine, impresión fotográfica y la tecnología LED en la pantalla del televisor— a través de sus objetos inmediatos, ellos mismos determinados anteriormente por objetos dinámicos que son, por necesidad, diferentes, aunque solo al existir en un número mayor de dimensiones: por ejemplo, las estrellas de cine y los políticos en

carne y hueso son tridimensionales, mientras que, en el caso de la fotografía y el cine sus representaciones son bidimensionales, y unidimensionales en una narrativa o en un artículo de periódico.

Lo anterior lleva a una consideración importante para el desarrollo del objeto dinámico de Peirce, sus implicaciones para el problema de intencionalidad en la significación, su análisis dentro de la semiótica peirceana y, aún más pertinente, para el problema de la creación artística y el contexto financiero en el que puede encontrarse. Dado que el objeto dinámico es, a nivel lógico, la fuente u origen de la semiosis, y que dichas entidades necesitantes como «una conciencia viviente... la vida, el poder de crecimiento, de una

planta... una institución viviente —un periódico, una gran fortuna, un "movimiento" social—» son todos objetos potenciales de los signos— la Tabla 2 muestra que tanto los objetos inmediatos como los dinámicos pueden clasificarse como necesitantes—, se infiere que dichas entidades pueden ser fuentes de intencionalidad: apoyo a un partido político o petición de donaciones caritativas o, de nuevo más pertinente aún, las negociaciones que implican el encargo de un retrato de donante. El objeto dinámico puede, entonces, ser fuente de intención, de creación deliberada, de la naturaleza y el aspecto peculiares de los que (su forma) se comunica al signo a través de la estructura de la forma heredada del objeto dinámico por medio del inmediato.

	Sujeto					
	Od	Oi	S	li	Id	If
Universo						
Necesitante	<i>colectivo</i>	<i>copulante</i>	tipo	relativo	usual	para generar autocontrol
Existente	concretivo	<i>designativo</i>	<i>token</i>	categorico	percusivo	para generar acción
Posible	abstractivo	descriptivo	marca	hipotético	simpatético	gratifico

[**Tabla 3.** Clasificación de la *Pala Pesaro* de Tiziano]

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, volvemos a la discusión de la *Pala Pesaro* después de esta larga pero necesaria excursión a la última semiótica de Peirce. Podemos ver que la intencionalidad que determina la imagen, a saber, el encargo del retrato que hace Jacopo Pesaro, es una función del objeto dinámico, que hace al signo colectivo en la Tabla 3. La forma que toma este caso particular de intencionalidad, tratándose del objeto inmediato, constituye la disposición particular de los ítems que se han de incluir y presentar en la imagen, siendo el signo designativo en este caso. El signo que percibimos al lado de la cúpula, el medio, es el lienzo existente y las marcas de pintura que Tiziano aplicó sobre este, haciendo del signo un *token* (los tres en *itálicas* en la Tabla 3). Por otro lado, las series de interpretantes que la pintura suscita

solo pueden suponerse —comentarios apreciativos de la familia, sorpresa y admiración de los turistas que la observan, por ejemplo—. Lo que sea que determine las series de interpretantes de la pintura, la semiosis, tal y como se definió y formuló en el periodo de 1907-1908, nos permite entender cómo la pintura puede ser a la vez una obra maestra y el depósito de una relación social; también, que Tiziano, el artista supremo, el artista supremo, no fue la agencia que produjo la pintura, sino simplemente el ejecutor de una habilidad pictórica —de «pincel» como dice Baxandall (1972, 14-17)—: fue, más bien, la intención de Jacopo Pesaro de ser immortalizado con su inclusión en una pintura de la Virgen.

Conclusión

LA BREVE y enigmática definición de los hipoiconos de Peirce en 1903 nos proporciona los medios para analizar la estructura interna, casi imperceptible, de los signos pictóricos y verbales. Las formas imágicas, diagramáticas y metafóricas son, en el marco de esta teoría de los signos, los fundamentos estructurales sobre los que toda representación está construida. Sin embargo, la intención de Peirce en su gramática especulativa de 1903 era definir las condiciones formales de la signidad, no tenía otra razón para desarrollar más adelante los hipoiconos. Además, la teoría semiótica sobre la lógica desarrollada en las *Lowell Lectures* no previó la identificación del único objeto y único interpretante del signo: estos fueron correlatos necesarios en la relación triádica que define el signo, pero solo tenían una función relacional dentro del establecimiento de las diez clases de signos. Como consecuencia, los orígenes y consecuencias del signo-acción fueron irrelevantes.

Sin embargo, los signos no son solo miembros estáticos de una u otra de las diez clases descritas en 1903: tienen un origen y generan reacciones. Es la nueva aproximación teórica a los signos que ofreció la teoría de la semiosis, con seis etapas diferentes, desarrollada por Peirce en el periodo de 1905 a 1908, la que permite analizar la intencionalidad en la significación de un modo que era imposible teóricamente en el modelo triádico de 1903. El signo, dentro del último «modelo» semiótico, es definido como un medio en el sentido artístico normal de la palabra, en otras palabras, un vehículo, y esto permite suponer las características que presenta un signo dado, pictórico u otro: lo que percibimos en un signo dado es lo que el objeto dinámico ha determinado que el objeto inmediato le comunique. El ejemplo de este estudio fue el caso sencillo de un retrato de donante, cuya intencionalidad no es la única fuente de creación artística. Así como la teoría de los signos de 1903 es incapaz de informarnos sobre las etapas del signo-acción, la naturaleza de tal intencionalidad, la tipología de seis divisiones ilustrada en las Tablas 2 y 3, no nos permite analizar la estructura del signo a nivel fenomenológico, como fue el caso en 1903, ya que las clases de signos que implicaban íconos, índices y símbolos, definidos en términos de las categorías de Peirce de Primeridad, Segundidad y Terceridad, están ausentes de una tipología subdividida por las tres modalidades que caracterizan los universos de 1908. Sin embargo, tomadas en conjunto, las dos concepciones diferentes del signo y su clasificación permiten obtener percepciones complementarias de la estructura interna y de la naturaleza procesual de los signos en contexto, como se pretendió mostrar en este texto.

Nota de la traductora: los textos de Peirce citados en el presente artículo fueron consultados en castellano en el siguiente enlace <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>.

REFERENCIAS

- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 1.a. ed. Londres: Oxford University Press, 1972.
- Bellucci, Francesco. *Peirce's Speculative Grammar: Logic as Semiotics*. Londres: Taylor & Francis. Kindle Edition, 2018.
- Jappy, Tony. *Peirce's Twenty-Eight Classes of Signs and the Philosophy of Representation: Rhetoric, Interpretation and Hexadic Semiosis*. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (CP). Editados por Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur W. Burks. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1931-1958.
- Peirce, Charles S. *The Essential Peirce, Vol. 2: Selected Philosophical Writings 1893-1913* (EP2). Editado por Peirce Edition Project. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Editado por Charles Bally y Charles-Albert Sechehaye, con colaboración de Albert Riedlinger. París: Payot, 1972 [1916]. [L'édition de 1972 est augmentée par Tullio De Mauro d'une introduction, de notes et commentaires, traduits de l'italien]
- Savan, David. *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semeiotic*. Toronto: Toronto Semiotic Circle, 1988.

**LA ROPA
TENDIDA
AL SOL:**

VELOS Y REVELACIONES*

CLOTHES HANGING IN THE SUN: VEILS AND REVELATIONS

MASSIMO LEONE**

Fecha de recepción: 15 de junio de 2018

Fecha de aceptación: 12 de septiembre de 2018

Sugerencia de citación: Leone, Massimo. «La ropa tendida al sol: velos y revelaciones». Traducido por Alejandro Rincón. *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 56-73. doi: 10.21789/24223158.1414

* Texto traducido del italiano a español por Alejandro Rincón

** BA en Estudios de la Comunicación de la Universidad de Siena, Maestría en Filosofía (MPhil) en Estudios de Texto e Imagen de Trinity College Dublin y Doctor en Historia del Arte de la Universidad de Fribourg
Profesor catedrático de la Universidad de Turín, Italia
Profesor catedrático de la Universidad de Shanghai, China

massimo.leone@unito.it

ESTE ARTÍCULO inicia a partir del análisis de una imagen de la cultura visual contemporánea masiva —que promociona una famosa marca de café—, con el propósito de sugerir que la «semiótica del velo» debe desarrollarse a manera de «semiótica de un velo». Comprender el significado de este dispositivo cultural multifacético requiere concebirlo no solo como un dispositivo general, sino también como un objeto singular. La semiótica, ciencia de los sistemas y las generalizaciones, debe, por lo tanto, potenciar su microanálisis con respecto al de otros tipos de herramientas. El artículo sostiene que la semiología del velo de Gaëtan Gatian de Clérambault ofrece una gran cantidad de ideas sobre los microsignificados que posee este elemento. Dicha afirmación es aplicada a un estudio de caso: el microanálisis, a la manière de Clérambault, del «sistema del velo» en la película *Una giornata particolare* [Una jornada particular] (1977) del director Ettore Scola.

RESUMEN

THE ARTICLE starts from the analysis of an image in contemporary mass visual culture —advertising a famous coffee brand — so as to suggest that the semiotics of the veil must develop as the semiotics of a veil. Understanding the meaning of this multifaceted cultural element requires grasping it not only as general device, but also as singular object. Semiotics, which is a science of systems and generalizations, must therefore empower its microanalysis with reference to other toolboxes. The article claims that Gaëtan Gatian de Clérambault’s semiology of the veil offers a wealth of insights about the micro-significations of the veil. Such claim is applied to a case study: the micro-analysis, à la manière de Clérambault, of the “system of the veil” in Ettore Scola’s movie *Una giornata particolare* [A Special Day] (1977).

CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

CONTEMPORARY VISUAL CULTURE

GAËTAN GATIAN DE CLÉRAMBAULT

GAËTAN GATIAN DE CLÉRAMBAULT

GESTALT

GESTALT

SEMILOGÍA

SEMIOLOGY

SEMIÓTICA

SEMIOTICS

VELO

VEIL

PALABRAS CLAVE

KEYWORDS

AL IGUAL que otras marcas de renombre internacional, Lavazza ha confiado a fotógrafos de prestigio adscritos a agencias publicitarias de igual renombre la tarea de componer el calendario fotográfico del año. En 2011, el fotógrafo estadounidense Marck Seliger creó, a partir del proyecto del publicista italiano Armando Testa, el calendario *Falling in Love*, una serie de seis fotografías que publicitan la marca Lavazza a través de elaboradas escenas de amor, cada una ambientada en un paisaje diferente, ya sea histórico-geográfico o mítico, del imaginario italiano.

La segunda fotografía de la serie, titulada *Washing line*, que luego fue reproducida en ampliaciones fotográficas distribuidas internacionalmente, muestra a una pareja de amantes sobre el fondo de un cielo azul intenso (Fig. 1). Los modelos, los venezolanos Mónica Castillo y Enrique Palacios, ofrecen a la escena cuerpos que, por un lado, rememoran la fisonomía de la Italia mediterránea y, por el otro, conjugan los rasgos con un clasicismo pulido pero a la vez escultural. La conjunción entre la camisilla del hombre y el peplo (túnica) de la mujer, que comparten el mismo candor, encarna también este encuentro entre sensualidad popular e idealización clásica. También es agradable la figura del abrazo entre los dos, la infaltable taza marcada con la palabra Lavazza, cuya redondez se idealiza en otra evocación clásica: el extraño capitel que toma su forma en la esquina superior derecha de la fotografía.

Desde el rico imaginario que rodea el espíritu italiano, especialmente en su interpretación estadounidense, la fotografía captura una figura estereotipada, una enésima referencia al brillo popular: la ropa tendida en la terraza, largos hilos blancos que corren a través de toda la imagen. Pero en una mirada más profunda, también se halla un motivo de una sensual popularidad pero idealizada: las sencillas pinzas de madera, de hecho, no aseguran prendas de vestir a los hilos y mucho menos ropa interior. Sujetan telas, en el sentido figurativo del término, cuadrados blancos de algodón que un viento caprichoso distorsiona en una Gestalt compuesta y variada de pliegues, sobras y luces, en una configuración cuya espontaneidad parece casi asumir la naturaleza de las nubes.



[**Figura 1.** Mark Seliger, *Washing line*, 2011.]

Estas telas comparten consistencia material y brillo con la camisilla del hombre: ambos de algodón y ambos opacos, forman un quiasma visual con otra rima plástica, aquella que se delinea, transversalmente, entre el pepló de la mujer y un retazo de tejido que, tendido al sol como las otras telas, se distancia en varios rasgos: etéreo y transparente como la túnica, no cuelga de un gancho atado a un hilo, sino del elemento arquitectónico que retoma e idealiza la taza, es decir, el capitel en lo alto del marco. Movido por el viento en la misma dirección de las telas, este retazo se agita sinuosamente en torno al cráneo del hombre, velándolo y marcando una posterior oposición entre la cabeza de la mujer, visiblemente adornada con un peinado de los años 1960, y la del hombre, en el que se entrevé el perfil romano por excelencia.

El intento sinestésico de la fotografía es evidente, casi banal, sugerido por el eco visual implícito entre el velo y el vapor: el sabor del café Lavazza está destinado a envolver a quien lo bebe en un vórtice casi hipnótico, que hace referencia además a una representación perpendicular de una taza en el borde de la imagen. Menos evidente, en cambio, es la calificación estética de ese remolino: ¿cuál es la nota semántica de la disposición de esos tejidos en la puesta en escena, en la cual el blanco opaco del algodón, ese de la camisilla masculina y de las telas mismas que se secan al sol, contrastan con el resplandor diáfano de la seda presente en el pepló femenino y en la capa/vapor que envuelve la cabeza del hombre? Si se quisiera resumir en una sola frase la sugerencia de esta representación, por sí misma una figura retórica del abrazo entre diferentes, se podría decir que, en la experiencia estética propiciada por el café Lavazza, el sabor y el aroma de la bebida transportan al consumidor en un imaginario complejo, casi oximorónico, en el cual el espíritu italiano se expresa en el contraste y en la conjunción entre una sensualidad popular y una elegancia clásica y refinada, un abrazo entre opuestos que la fotografía parece ambientar en la línea histórica de la Italia de los años 1950 o 1960, pero también en la estereotípica subdivisión de género entre la elegancia femenina

y la fuerza masculina, la primera destinada a envolver a la segunda, como Venus a Marte, en el primer sorbo de café.

Esta estrategia de presentación de valores y estética de la marca tiene, sin duda, más sentido en el contexto internacional, donde Lavazza se presenta como emblema de *savoir vivre* a la italiana, que en el ámbito nacional. Pero aquí no se trata de una estrategia comercial, sino de aquella semiótica. Esta foto, tomada de la cultura visual y popular de la Italia contemporánea, es un ejemplo evidente de cómo el velo no es simplemente una prenda de vestir, sino un dispositivo visual cuyo funcionamiento retórico sería muy reductivo confinar a la dicotomía visibilidad/invisibilidad, a la pragmática ostentación/ocultamiento o incluso a la figurativa velar/desvelar. El sentido del velo como una Gestalt visual nace, en tanto, de una compleja coaparición de elementos en la que no importan solo los objetos velados o desvelados o el sujeto que vela o desvela, sino la materialidad y la plasticidad del dispositivo, características a menudo pasadas por alto por quien lo identifica como una simple prenda de vestir. El velo, de hecho, es más que nada una materialidad textil que induce, incluso antes de solidificarse en «regímenes escópicos» u ópticas pragmáticas, a una matriz particular de movimiento y a una potencialidad complementaria de la luz. Comprender lo que el velo significa, por lo tanto, requiere analizar cómo su materialidad textil se convierte en un discurso de movimiento y de luz en un contexto visual, y en modo particular, en la dialéctica entre una subjetividad y una objetividad, en la que una entidad usa esa materialidad, esa luz y ese movimiento para diseñar alrededor de un objeto una orografía elaboradísima de invitaciones y prohibiciones, de legitimidades e interdicciones de la mirada.

Elaborar una semiótica del velo requiere, entonces, el desarrollo de la semiótica de un velo, en la que se tengan en cuenta los rasgos más idiosincrásicos de su disposición visual. Desde este punto de vista, quizás el velo es solo un ejemplo más llamativo de cómo la semiótica debe desarrollarse y enriquecerse sin abandonar una heurística de las estructuras, incluso sin

trivializarla en esquematismos, sino prestando una atención casi maniaca a los detalles y a las peculiaridades con las que su sentido se manifiesta. A la frase «¿qué significa el velo?», se debe responder, entonces, con la misma estrategia de quien sabe hacer compras en las tiendas de ropa: mirar la etiqueta, por así decirlo, para identificar de qué velo se trata, de qué tejido, de qué configuración particular de materiales, textura y, de esta manera, cuál es su movimiento y luminosidad.

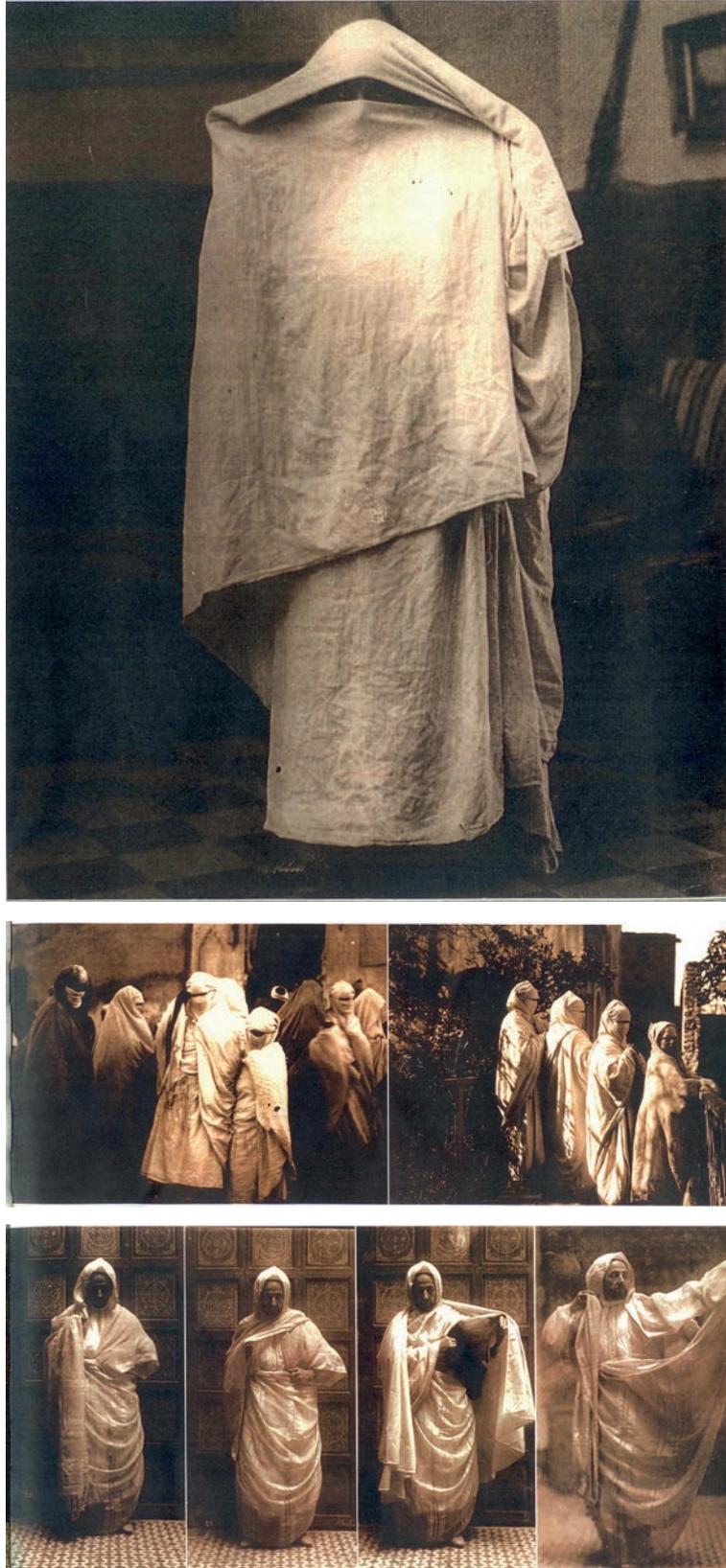
Privilegiar una semiótica no superficial pero de la superficie, que preste atención al sentido del detalle y al detalle del sentido, se ha convertido en cierta medida y en el curso de los años, en la marca de fábrica de la escuela de Turín, pero es necesario admitir que la semiótica no está muy equipada para asumir este tipo de mirada. Mientras la historia del arte ha aclarado durante mucho tiempo la meticulosidad visual del *connoisseurship*, transformándolo en un instrumento de observación y estudio, la semiótica aún tiene que constituir su gama de cinceles morellianos. Para este propósito, las obras de Gaëtan Gatian de Clérambault¹ (en adelante, Clérambault) son extremadamente relevantes. En las tomas fotográficas y en los escritos del

psiquiatra francés, que vivió entre 1870 y 1934, se intuye de hecho la posibilidad de desarrollar una semiología de las singularidades, o por lo menos una semiología de grano fino, un retorno a una verdadera sensibilidad barthesiana si se quiere, pero siempre enriquecida por la semiótica generativa.

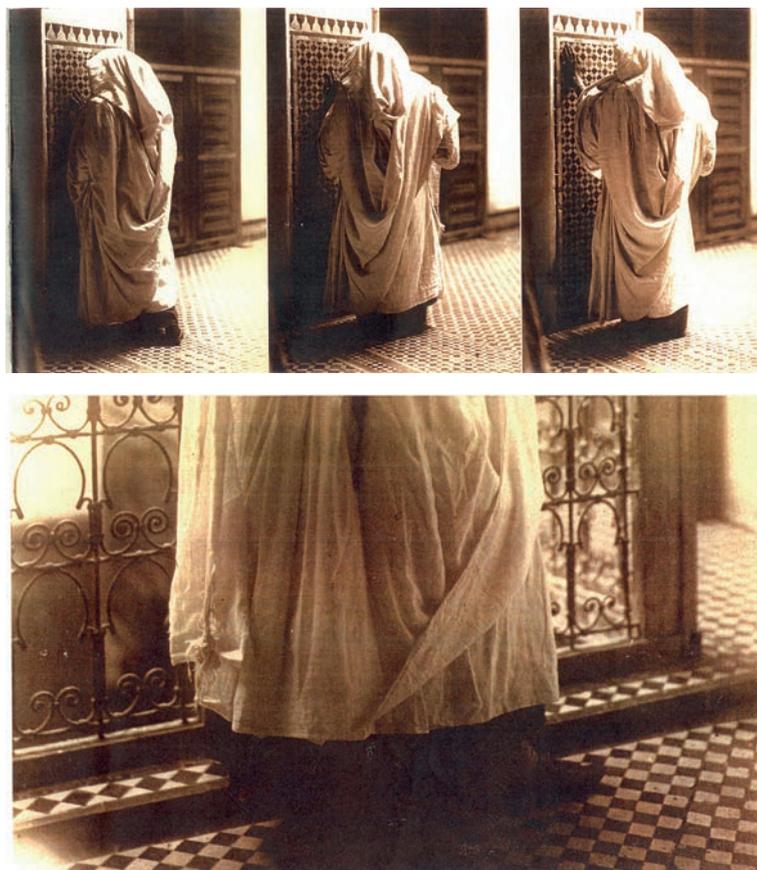
El corpus fundamental para el desarrollo de esta minuciosa semiótica de los velos está conformado, en particular, por los centenares de fotografías que Clérambault tomó en Marruecos, durante dos estadias por convalecencia: la primera en 1915, después de una primera herida de guerra, y la segunda, entre 1917 y 1920, tras una segunda herida (Gatian de Clérambault 1990) (Figs. 2-9). Realizadas con la técnica de la placa de vidrio e impresas sobre hojas de cartón, las fotografías fueron conservadas en una caja sin marcar en los archivos del Musée de l'Homme hasta 1981, cuando fueron «descubiertas» y atribuidas al gran psiquiatra. Después de una operación urgente de restauración, unas sesenta de estas fotografías fueron luego exhibidas en una exposición especial en el Beaubourg durante la primavera de 1990, con el título «Gaëtan Gatian de Clérambault, psychiatre et photographe» (Gatian de Clérambault 1990).



[Figura 2. Gaëtan Gatian de Clérambault, fotos de velos marroquíes, 1917 y 1920.]



[Figura 2-6. Gaëtan Gatian de Clérambault, fotos de velos marroquíes, 1917 y 1920.]



[Figura 7-8. Gaëtan Gatian de Clérambault, fotos de velos marroquíes, 1917 y 1920.]

Se trata fundamentalmente de fotografías de velos. Y, sin embargo, como se tratará de demostrar, el intento de Clérambault es deconstruir el estereotipo del velo para restituir sus singularidades, elaborar por medio de la fotografía una semiología del velo que haga justicia a la enorme variedad y complejidad de las representaciones visuales de esas telas, de la cortina, del pliegue. Clérambault, de hecho, intuye y sugiere al semiólogo contemporáneo que un pliegue no es nunca un concepto, como lo haría Deleuze, sino una singularidad, y que, en consecuencia, cada velo debe incluirse en la individualidad de su conformación. De esta manera, la semiología del velo en Clérambault se convierte en ejemplo de una actitud antropológica más general, aquella que busca descifrar al hombre, y su sentido, no en la generalización sino en la atención al detalle.

Para comprender completamente la relevancia de estas fotografías para los propósitos de una semiótica del velo, es oportuno abarcar una compleja serie textual que gira en torno a la figura de Clérambault. Uno de los principales exponentes de la psiquiatría clínica francesa (Gatian de Clérambault 1987; Renard 1992; Moron et al. 1993), de 1905 a 1934 Clérambault fue el jefe de la llamada «Enfermería Especial de los Alienados» (*Infirmerie Spéciale des Aliénés*), situada en el subsuelo del Palacio de Justicia en París. Durante casi treinta años, su tarea fue revisar a los cientos de «sospechosos de alienación» que la policía parisina llevaba cada noche a su clínica y hacer rápidamente un diagnóstico.

Aquí está el primer elemento de la serie textual: las miles de tarjetas diagnósticas que Clérambault redactó durante casi tres décadas de actividad (Gatian de Clérambault 1987). Ellas describen lo que en la época se definía como «el método semiológico en psiquiatría», del cual Clérambault es considerado uno de los máximos exponentes.² Un poco a la manera de Sherlock Holmes, se trataba de observar atentamente al paciente, sobre todo en los detalles más pequeños y aparentemente insignificantes para obtener una «captura diagnóstica», una instantánea psiquiátrica. Lo que interesa aquí no es la validez clínica de este método, sino su estrecha relación con el nacimiento y el desarrollo de la fotografía. Los registros clínicos que Clérambault produjo con este método son a menudo definidos «fotografismos» (Edel 2002a, 121). Aquí hay un ejemplo:

Por otra parte, la negligencia excesiva de su conjunto alertó y generó desconfianza. Estaban vestidas con ropa sórdida, alguna vez negra, pero donde las zonas limpias ahora parecían manchas, las costuras estaban abiertas, a veces desgarradas, remendadas con alfileres y cerradas con ganchos de seguridad que reemplazaban los botones. Una llevaba un sombrero de fieltro gris, de forma muy simple, pero de diámetro excesivo. Las otras dos, pequeños sombreros rizados, deformados, aplanados, llenos de polvo y además puestos sobre cabellos desordenados. Sus figuras tenían una expresión cansada e inquieta como si hubiesen recorrido kilómetros para escapar de un peligro. Medidas una al lado de la otra, formaban un extraño trío (Gatian de Clérambault 1987, 8).³



[Figura 9. Gaëtan Gatian de Clérambault, fotos de velos marroquíes, 1917 y 1920.]

El valor literario de las écfrasis de Clérambault ya se ha puesto en evidencia.⁴ Lo que se necesita resaltar, posteriormente, es que su semiótica psiquiátrica se basa en una nueva disciplina de la observación, que está estrechamente ligada a la difusión de la técnica fotográfica y de sus revelaciones sobre el sentido: el psiquiatra fija en la memoria visual un instante de la compleja Gestalt de signos con los que el paciente aparece, y a partir de esta obtiene una serie de indicios para el diagnóstico. Con una metáfora, se podría decir que el diseño es a la fisonomía de Lombroso como la fotografía es a la clínica semiológica de Clérambault. Al psiquiatra francés, de hecho, no le interesa la antropometría general del paciente, sino la configuración plástica compleja de su aspecto contingente, que se le revela justamente a través del congelamiento del cuerpo en movimiento producto de la mirada fotográfica.

La fotografía diagnóstica no se aplica a la vestimenta del paciente, sino a sus sensaciones, que Clérambault captura con una atención maniaca por el detalle plástico. Aquí está, por ejemplo, su caballo de batalla, la descripción de los síntomas de los llamados «delirios tóxicos»:⁵

El verde y el rojo son señalados como los colores predominantes del cocainismo, más allá que el negro brillante (sobre todo punteado o en cristales negros). En el rostro del paciente encontramos el negro brillante, pero sobretodo el negro opaco; el color dorado se encuentra abundantemente (rejillas doradas, bordados dorados, vulvas doradas, etc.). A pesar del oro, las imágenes son a menudo, en su conjunto, más bien pálidas (la cocaína parece producir coloraciones más vivas, más espesas y quizás también con más relieve. Generalmente, las imágenes cocaínicas superan los muros o los suprimen, como las imágenes alcohólicas. Al contrario, las alucinaciones por cloro (al menos las más numerosas y las más notables) son planas; se adhieren así precisamente a la pared, que uno de

nuestros pacientes cloromaniacos las ha definido «hechas por pintores que siempre desaparecen», y se podría diseñarlas con el nombre de imágenes decorativas. Sus formas son objeto de hallazgos continuos, nunca se suceden por series homogéneas; no tienen ni la exuberancia ni los saltos ni la forma de enjambre infinitésimo de las alucinaciones cocaínicas: sus movimientos intrínsecos son lentos; el hormigueo y la vibración están ausentes, su desaparición es repentina.⁵ (Gatian de Clérambault 1987, p. 163).

De nuevo, lo que importa no es el valor heurístico de estas observaciones, sino aquello que testifican a propósito de la historia de la relación entre seres humanos y sentido. Clérambault casi se desinteresa del contenido figurativo de las imágenes tóxicas. Lo que llamaba su atención son los colores, las formas, las texturas, la topología de estas imágenes, como si los detalles plásticos pudieran revelar verdades más profundas sobre el paciente y sobre su incomodidad.

Aquí, es necesario introducir el segundo elemento de la serie textual que compone la semiología del velo de Clérambault. No hay un ámbito en el que el psiquiatra francés haya ejercitado más su mirada fotográfica en el nivel plástico de la psique en un modo más incisivo que en sus estudios sobre las telas. En 1908 y 1910, Clérambault escribe dos ensayos sobre la pasión erótica de los tejidos femeninos, dedicados a los casos de algunas mujeres detenidas por hurto de prendas y sospechosas de cleptomanía (Papetti 1980; Castoldi 1994; Reudenbach 2000; Gatian de Clérambault 2002). En lugar de catalogarlos como casos de fetichismo, un término ya en boga y ya abusado, instituye, precisamente a través del análisis plástico de los tejidos y sobre todo de su «multisensorialidad» —como lo definirían los semióticos actuales—, que los tejidos no son solo objetos sino también sujetos (Schmidt-Linsenhoff 2000).

Anticipando, como se ha sostenido, algunas reflexiones de Didier Anzieu (1996), Clérambault afirma que la prenda no es una compañera pasiva, sino que a su vez acaricia la piel a la que frota; la tela cruje, la tela avanza; el tejido recibe y rinde la caricia, opone a las manipulaciones que le son impuestas las resistencias del propio carácter, su naturaleza sedosa o su rigidez. Lo que Clérambault busca en la descripción minuciosa del carácter plástico y sensorial de los tejidos se instituye en el tercer elemento de la serie textual: los apuntes del curso de «Estética y Drapeado», que él impartió en la Escuela de Bellas Artes de París desde 1924 hasta 1926. En ellos, se puede leer: «He conducido mi esfuerzo no solo a la comprensión del drapeado, sino a la representación exacta del pliegue».⁶

Pues bien, el elemento central de la serie, los centenares de fotografías que Clérambault tomó en dos visitas a Marruecos, debe ser interpretado a la luz de esa declaración de intenciones. Evocar, como a veces se ha hecho, el concepto de Orientalismo para explicar el origen y el sentido de estas fotografías sería reducirlo a la banalidad. En realidad, colocadas en la serie textual recién construida, estas fotografías se revelan como resultado de un proyecto intelectual refinado: construir una antropología visual de la relación entre los seres humanos y eso que Clérambault definiría como su «envoltorio vestuario» (Girard 1993, 22). La fotografía es tanto la fuente y el instrumento en este proyecto. Es la fuente porque es a través de la dialéctica entre la mirada humana y las nuevas posibilidades semióticas de esta técnica expresiva que Clérambault capta, al igual que sus «fotografismos» psiquiátricos, el valor heurístico de la instantánea, su capacidad de cristalizar el cuerpo en movimiento, de congelar el fluir aparentemente caótico del drapeado, y de esta manera conceder a la observación la facilidad de interpretar no solo el nivel figurativo de los entes, sino también su nivel plástico, la trama secreta de su naturaleza íntima.

Por otra parte, la fotografía es también un instrumento de este proyecto porque, a diferencia del diseño, no presenta una versión idealizada de los pliegues del ser, sino que los sorprende en su despliegue. Son significativas para este propósito, sobre todo, aquellas fotografías marroquíes de Clérambault, donde, eliminada cualquier influencia de la postura, los velos se convierten en sujetos casi autónomos de la escena fotográfica, casi pacientes de las fotos psiquiátricas (Fig. 10).



[Figura 10. Gaëtan Gatian de Clérambault, foto de los velos marroquíes, 1917 y 1920.]

Muchos otros aspectos de la vida y obra de Clérambault deberían ser explorados en profundidad, sobre todo en relación con el éxito de su proyecto semiológico. Jacques Lacan definía a Clérambault, al que siguió en seminarios clínicos, «mi único maestro»; el análisis lacaniano del drapeado en la «Teresa en éxtasis» de Bernini está en deuda con las fotografías marroquíes de su predecesor; la misma idea lacaniana de estructura, además, es un resultado de la nueva atención que, a través de la fotografía, Clérambault prestó al nivel plástico de la existencia. También se debería interpretar en este mismo contexto, el método terapéutico de Clérambault, que sugería que curar a sus pacientes a través de la textura de telas, tal vez habiendo intuido, en miles de instantáneas de diagnóstico, que toda la existencia es en el fondo tejido y que la alienación no es más que fibra rebelde. Después, el mismo Clérambault, afectado de cataratas, describió la plasticidad de su visión nublada en un texto bellissimo, *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte* (1992), y casi ciego se suicidó frente a un espejo, rodeado de maniqués velados (Castoldi 1994).

Este ensayo, sin embargo, no se terminará con el análisis de las fotografías de velos de Clérambault, sino con un ejemplo de análisis de velos realizado según su método. Lo que le interesa al semiólogo de su trabajo no es, de hecho, el objeto en sí, sino la propuesta del método, o más que todo el estilo.

La fotografía Lavazza no podría desencadenar su referencia al imaginario del espíritu italiano, si no tuviera todo un conjunto de imágenes y discursos acumulados, en los que las telas mismas dispuestas al sol se destacan como elemento central. Quizás no explícitamente, pero ciertamente a un nivel de referencia implícito, la fotografía evoca una de las secuencias más célebres del cine italiano, la de la ropa tendida al sol en *Una giornata particolare* de Ettore Scola (1977) (Fig. 11).



[Figura 11. Fotograma de *Una giornata particolare*, de Ettore Scola (1977).]

En confirmación de todo lo que se ha dicho hasta ahora, se aplicará a esta secuencia una especie de «método Clérambault», para demostrar que el velo desempeña un rol semántico y narrativo muy complejo, que solo se puede comprender si se le analiza en sus singularidades materiales. Resultará entonces más evidente cómo, si bien la fotografía Lavazza recurra al mismo imaginario al que se refiere la secuencia cinematográfica citada, la segunda se distancia de la primera por un discurso del velo que, mucho más articulado, no se limita a reproducir el quiasma estereotipado entre telas vigorosas masculinas y sinuosos velos femeninos, sino en reconstruir el estereotipo para proponer una propia retórica del velo.

La película de la que se toma la secuencia es muy conocida. De esta manera, no es necesario resumir su trama, sino a grandes rasgos. Gabriele, culto locutor expulsado de la radio fascista por sus tendencias homosexuales, y Antonietta, esposa común de un capitán fascista y madre de seis hijos, se encuentran a solas en una vivienda vacía, gracias a la participación masiva en los actos previos a la visita de Adolf Hitler a Roma, el 6 de mayo de 1938.

El uno busca la compañía de la otra por motivos diversos: Gabriele, para escapar al menos por un minuto del aislamiento que lo empuja al suicidio; Antonietta, para soltarse del opresivo *ménage* en una diversión soñada con rasgos de romance rosa. En la construcción narrativa, la secuencia de las ropas tendidas corresponde a un reconocimiento abrupto: Antonietta entiende, o quizás acepta, que su sueño romántico no puede cumplirse con Gabriele, quien le revela su homosexualidad con ternura, luego con rabia frente a la reacción de la mujer.

Sin embargo, el filme entretiene este primer relato de palabras, fisionomías y gestos, con un segundo relato que se compone, en cambio, con velos, y que connota el primero calificando su sentido. La secuencia está caracterizada por un

movimiento desde el interior hacia el exterior: es la única en la cual los dos protagonistas interactúan al aire libre, si bien en un techo que los coloca topológicamente por encima de la mezquindad del condominio subyacente, bien representado por la abertura de la lente.

Este movimiento de extroversión también se encarna en la actividad misma de extender la ropa al sol, fuera de los muros domésticos. Lo que es privado se transforma, aunque en las condiciones particulares apenas descritas, en público. Lo que es íntimo, se revela. Lo que está escondido, se muestra. En una mirada más cercana, entonces, Gabriele y Antonietta no salen al techo para extender las telas, sino para remover de los hilos aquellas ya secas. Es una figura más de la revelación: a medida que los dos protagonistas se mueven a lo largo de los cables, acompañados del ojo de la cámara, y mientras Antonietta recoge la ropa seca, los dos se descubren en el signo de la diversidad: el hombre irónico en confrontación con las virtudes del fascismo, la mujer hechizada por la mitología del *duce*.

A este diálogo verbal de contraste ideológico, sin embargo, se opone un discurso diverso, implícito, que se manifiesta no con palabras sino con una especie de enunciación textil. Para entenderlo, se necesita detenerse, como lo haría Clérambault, en las cualidades específicas de esos velos. Al inicio del rastreo, Antonietta recoge tres sábanas, cuyas formas abstractas recuerdan aquellas telas simbólicas de la fotografía Lavazza; pero, luego, con impecable sincronía con el diálogo verbal entre los dos, el discurso del velo se vuelve de abstracto a concreto: en el mismo instante en el que reprocha a Gabriele por ironizar sobre su álbum de fotografías fascistas, Antonietta recoge un par de calzoncillos de su marido. Mientras luego Gabriele retira, del mismo hilo, un chaleco de la mujer con un vistoso roto, Antonietta niega que esa prenda le pertenezca, solo para recogerla cuando Gabriele se ubica en otro lugar.



[Figura 12. Fotograma de *Una giornata particolare*, de Ettore Scola (1977).]

La riqueza de esta secuencia consiste precisamente en el hecho de que, mientras en el contexto narrativo de la historia los dos protagonistas realizan gestos y se dicen palabras que conforman fielmente su relación según el estereotipo social que llevan, al mismo tiempo, un discurso hecho de tejidos se atorquilla en torno al primero, desvistiéndolos de esta indumentaria impuesta por la sociedad, mientras que van recogiendo las ropas en la terraza. De hecho, son precisamente esos calzoncillos los que revelan que el enamoramiento de Antonietta por el *duce* fue inculcado por su marido, y que justamente ese chaleco roto narra, a pesar de la negación automática de la mujer, la historia de una feminidad abusada, miserable, oculta en la vergüenza.

Los cuerpos de los protagonistas se mueven a lo largo de los hilos, y las telas mismas puestas al sol no solo califican de vez en vez la identidad íntima de los personajes, sino que obligan a la cámara a una cadencia de velaciones y revelaciones, en un ritmo textil que, construido sabiamente, culminará después en el encuadre final de la secuencia, cuando los dos se encuentran abrazados en un túnel óptico compuesto de velos (Fig. 12).



[Figura 13. Fotograma de *Una giornata particolare*, de Ettore Scola (1977).]

Para complicar aún más este discurso del velo, da la impresión de que toca su máximo punto no en la revelación, que en la historia corresponde a una tergiversación, sino en la re-revelación. En un pasaje de los más famosos de la historia del cine, Gabriele se lanza sobre Antonietta desde detrás de una sábana, envolviéndola y arrastrándola a un baile alegre, cuyos pasos se mueven al ritmo de una cancioncita cantada por el mismo Gabriele (Fig. 13). Una vez más, la fuerza semántica de la escena deriva de la perfecta sobreposición del discurso de la recitación con el discurso textil de los velos, todo armoniosamente orquestado por la dirección de la película. Antonietta estaba reprochando a Gabriele que debía hablarle de usted, ya que la otra forma verbal (el «vos») estaba prohibida por el régimen. En cambio, cuando el baile velado inicia, el hombre le grita en broma que le hablará de tú, precisamente, porque es en ese momento de ocultamiento que los dos pueden encontrarse y bailar juntos. La sábana-velo en este baile no es, por lo tanto, un dispositivo que esconde, sino

que revela, o mejor, que permite a los protagonistas, un poco como en el carnaval, ocultar sus propias máscaras sociales para encontrarse en un diálogo directo, gracioso, en el que un homosexual y una ama de casa terminan bailando juntos, lejos de la opresión fascista.

El sentido de los velos tan variados de esta escena se delinea, de hecho, no solo internamente en la secuencia, sino también en el cuadro más amplio del discurso textil, orquestado en toda la película. Una isotopía del velo se despliega a través de toda la historia, en una articulación minuciosa que no se puede describir completamente en un breve ensayo. Uno de los elementos que la componen es, sin embargo, fundamental para entender el sentido de la secuencia recién analizada. El filme se abre con un extenso fragmento de un noticiero que describe la llegada de Adolf Hitler a Roma, al que sigue, sin embargo, un relato filmico, en uno de los planos secuencia más complejos de la historia del cine italiano, sobre cómo los denominados Palazzi Federici, donde viven los protagonistas, se preparan para los festejos.



[Figura 14. Fotograma de *Una giornata particolare*, de Ettore Scola (1977).]



[Figura 15. Fotograma de *Una giornata particolare*, de Ettore Scola (1977).]

Pues bien, uno de los gestos esenciales de esa preparación es el que consiste en una velación simbólica del edificio, parte de una velación mucho más amplia y sistemática de toda la ciudad, a través de dos cortinas muy particulares: la bandera de la Alemania nazi y la de la Italia fascista. La cámara se detiene con demasiada meticulosidad en los gestos de la portera que cuelga y despliega las dos cortinas con mucho cuidado (Fig. 14), para que esto no sea una invitación al espectador a percibir la rima cinética con un gesto simétrico u opuesto, aquel de Antonietta al remover la ropa del techo del edificio (donde, por otro lado, aparece casi fugaz una referencia visual a la secuencia inicial, un remanente de la bandera nazi) (Fig. 15). El sistema semi-simbólico que se puede adivinar en esta oposición es cristalino: mientras la portera vela la fachada pública del condominio, envolviéndola con los símbolos del fascismo y el nazismo, en la fachada privada del inmueble, aquella donde los protagonistas se encuentran solos bajo el cielo de Roma, a la velación pública corresponde una velación privada, en la cual los roles impuestos por la dictadura son ocultados para revelar, en cambio, la humanidad subyacente, esa reprimida por los fascismos.

Una mirada como lo haría Clérambault a *Una giornata particolare* y a su extraordinario relato textil confirma, por lo tanto, que una semiología de las singularidades, atenta a los diminutos pliegues del tejido signifiante, puede detectar no solo las patologías de la psique individual, sino también aquellas de la psique cultural, los síntomas de una sociedad que se viste con indumentaria violenta y reprime la humanidad en una mascarada grotesca.

NOTAS

- 1 Bourges, 2 de julio de 1872 - Malakoff, 17 de noviembre 1934.
- 2 «Il apparaît à un premier niveau de sa pratique clinique et de ses écrits comme l'un des derniers fleurons de cette psychiatrie classique, le représentant du 'dernier âge d'or de la sémiologie'» (Girard 1993, 16). «Ainsi pour découvrir les phénomènes initiaux psychiques et abstraits de l'automatisme mental il applique au discours des patients une démarche sémiologique dans laquelle il excelle et qu'il a expérimentée dans le champs de la sensorialité des délires toxiques où elle est restée inégalée à ce jour» (Girard 1993, 39).
- 3 «D'ailleurs, la négligence excessive de leur mise mettait la méfiance en éveil. Elles étaient vêtues de robes sordides, jadis noires, mais où les places propres faisaient taches, baillant aux coutures, déchirées par places, rajustées avec des épingles, et fermant au moyen d'épingles anglaises qui occupaient la place des boutons. L'une portait un chapeau de feutre gris, d'une forme ultra-simple, mais d'un diamètre excessif; les deux autres de petits chapeaux de crêpe, déformés, aplatis, pénétrés de poussière et tenant mal sur des cheveux en désordre. Leurs figures avaient une expression harassée et inquiète comme si elles venaient de faire des lieues pour échapper à un grand danger. Rangées côte à côte, elles formaient un trio étrange» (Gatian de Clérambault 1987, 8; Massimo Leone, Trad.).
- 4 «De ce regard clinique, 'œil d'aigle', 'coup d'œil', 'coup d'œil d'aigle'... les qualificatifs évoquent un regard incisif qui épingle, traverse, transperce...». (Girard 1993, 21).
- 5 «On a signalé, comme couleurs prédominantes dans le cocaïnisme, le vert et le rouge, en outre le noir brillant (surtout en pointillé, cristaux noirs). Chez notre malade, nous retrouvons le noir brillant, mais surtout le noir mat, l'or se rencontre abondamment (grilles dorée, broderies dorée, vulves en or, etc.). Malgré l'or, les images sont souvent, dans leur ensemble, assez pâles, la cocaïne semble produire plus de colorations vives, plus d'arêtes, peut-être plus de relief aussi».

Souvent les images cocaïniques trouent les murs ou les suppriment, telles les images alcooliques. Au contraire, les hallucinations chloraliques (du moins les plus nombreuses et les plus remarquables d'entre elles) sont plates ; elles adhèrent si exactement au mur, qu'un de nos malade chloralomanes a pu les dire 'faites par des peintres décorateurs qui se sauvent toujours', et l'on pourrait les désigner sous le nom d'images décoratives.

- 6 «J'ai fait porter mon effort non seulement à la compréhension du Drapé, mais au rendu exact du pli». (Citado en Tisseron 1993, 142).

REFERENCIAS

- Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Paris: Dunod, 1996.
- Castoldi, Alberto. *Clérambault: telas y maniqués*. Bergamo: Moretti & Vitali, 1994.
- Edel, Yves. «Postfazione» a *Passion érotique des étoffes chez la femme* (Gatian de Clérambault 1908 y 1910), 113-127. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2002a.
- Edel, Yves. «Prefazione» a *Passion érotique des étoffes chez la femme* (Gatian de Clérambault 1908 y 1910), 7-16. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2002b.
- Gatian de Clérambault, Gaëtan. *Œuvres psychiatriques*. Paris: Frénésie Éditions, 1987.
- Gatian de Clérambault, Gaëtan. [Álbum fotográfico, bajo la dirección de Serge Tisseron]. *Gaëtan Gatian de Clérambault, psychiatre et photographe*. Paris: Laboratoires Delagrangé, 1990.
- Gatian de Clérambault, Gaëtan. *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte* [Seguido de Dadoun, Roger. *En photo profonde avec Clérambault*, dirección editorial por Serge Tisseron]. Paris: Laboratoires Delagrangé, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, 1992.
- Girard, Martine. «Gaëtan Gatian de Clérambault: morceaux choisis pour un parcours historique». En Clérambault, *Maître de Lacan*, 11-76. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1993.
- Gatian de Clérambault, Gaëtan. *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908 y 1910). Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2002.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Le Seuil, 1966.
- Moron, Pierre, Martine Girard, Serge Tisseron y Henri Maurel. *Clérambault, maître de Lacan*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1993.
- Papetti, Yolande, Françoise Valier, Bernard de Fréminville y Serge Tisseron. *La Passion des étoffes chez un neuropsychiatre: G.G. de Clérambault, 1872-1934*. Paris: Solin, 1980.
- Renard, Elizabeth. «Le Docteur Gaëtan Gatian de Clérambault, sa vie et son œuvre (1872-1934)». Tesis doctoral, Université de Paris, Faculté de Médecine, 1942. Paris: Laboratoires Delagrangé, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, 1992.
- Reudenbach, Bruno. «'Ein Stück in Tüchern': Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault». En *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis*, 105-40. Berlín: Akademie Verlag, 2000.
- Schmidt-Linsenho, Viktoria. «Jenseits der Sichtbarkeit. Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie». *Fotogeschichte* 76 no. 20 (2000): 25-38.
- Sellem, Nessim Marcel. «Gatian de Clérambault: pour quelques photos de plus, (1909-1926)». Tesis doctoral de Psiquiatría, Université Paris Val-de-Marne (Paris XII), Facultad de Medicina, 1991.
- Shera, Peta Allen. «Selfish passions and artificial desire Rereading Clérambault's study of 'Silk Erotomania'». *Journal of the History of Sexuality* 1 no. 18 (2009): 158-79.
- Tisseron, Serge. «Actualité de Clérambault: de la sensation à l'image et au mot». En Clérambault, *maître de Lacan*, 139-54. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1993.

PERCE

PERCEPCIÓN

WILLIAM S. HUFF**



MAKE THE GROUND VIBRATE

Fecha de recepción: 14 de junio de 2018

Fecha de aceptación: 20 de agosto de 2018

Sugerencia de citación: Huff, William S. «Hacer vibrar el fondo». Traducido por Alejandra Castellanos Meneses. *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 76-85. **doi:** 10.21789/24223158.1435

Este texto fue presentado en el 8 Festival y Congreso Interdisciplinar de Simetría de la International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry, en Gmünd, Austria, 23-28 de agosto de 2010

* Texto traducido de inglés a español por Alejandra Castellanos Meneses

** Profesor Emérito de la Universidad de Búfalo (SUNY at Buffalo), Estados Unidos

wshuff@earthlink.net

GENERALMENTE, percibimos objetos discretos que parten de fondos perceptibles. Sin embargo, existen casos como el que sucede en el patrón copa-rostros de la Copa de Rubin, donde la distinción entre figura y fondo oscila; incluso, hay situaciones en las que el fondo de una figura es parte de la misma; las características discretas de las figuras se pierden en el fondo y vuelven a él. Estas curiosidades visuales pueden producirse por contornos creados por un campo de color o textura que se auto interrumpe y se ajusta a la topología del laberinto, generando figuras.



ORDINARILY, one perceives discrete objects set off from distinct grounds. There are situations where the distinction between what is figure and what is ground oscillates, as does the Rubin vase-and-faces pattern. There are even situations where a figure's ground is a part of itself, where discrete figural features slip out of a ground and back into it. These visual curiosities can be induced by figure-generating contours, which are created by a field of color or texture that is self-interrupted and that conforms to the topology of the labyrinth.

FONDO-FIGURA-LABERINTO-FONDO FIGURATIVO-DISEÑO BÁSICO

GROUND-FIGURE-LABYRINTH-FIGURATIVE BACKGROUND-BASIC DESIGN

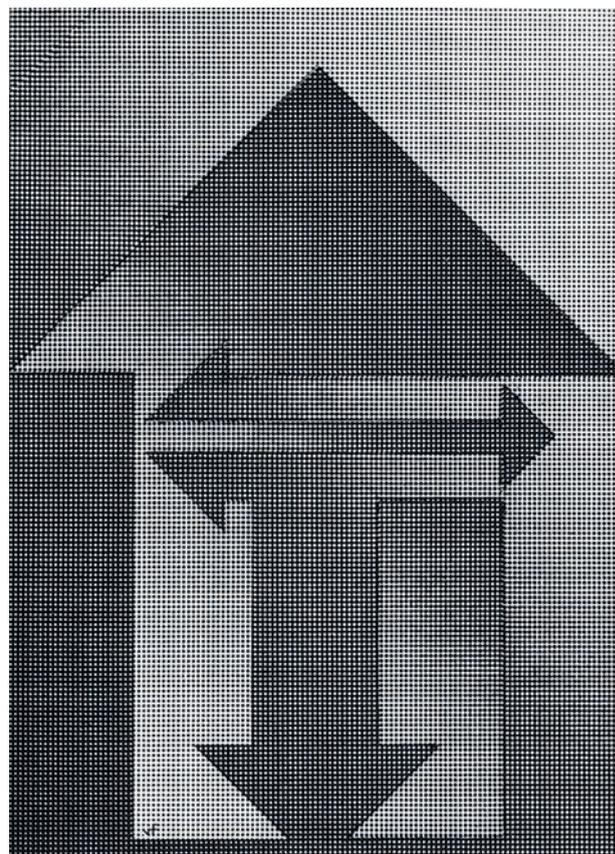
KEYWORDS

FORMAL ABSTRACTS CLAVE

LA SIMETRÍA, una de las maneras de clasificar la *forma*, se verifica cuando hay cobertura absoluta, mediante una operación geométrica o una transformación. Implica una coincidencia de forma, y para la curiosidad humana esto es extraordinario, como sucede con los eventos sincrónicos —una coincidencia de significado—. En el caso que aquí presento, transcurrieron tres décadas y media antes de que la sincronidad de dos eventos sucediera.

En 1967, el año anterior al cierre de la escuela de diseño Hochschule für Gestaltung (HfG-Ulm), Tomás Maldonado se mudó del sur de Alemania al norte de Italia. Durante la década previa, yo había coleccionado varias pinturas de Friedrich Vordemberge-Gildewart y de Josef Albers —incluso una del discípulo más cercano de Maldonado en HfG, Gui Bonsiepe—. Consciente de mi pequeña pero exclusiva colección, en varias oportunidades Maldonado manifestó su deseo de regalarme una de sus pinturas. Naturalmente, le presenté mi profundo agradecimiento por la generosa oferta, pero sin aferrarme a la expectativa desmedida de que sucediera.

Mientras Maldonado empacaba sus pertenencias, se encontró con un manuscrito original, extenso, sin estrenar, y como no había podido regalarme la pintura, me lo obsequió —de todos modos, señaló con ironía que algunas de las pinturas célebres se encontraban descritas allí—. De hecho, el manuscrito era en sí mismo una obra de arte; solo había un pequeño problema: estaba en español. Pude leer la primera frase, luego me perdí. A finales de 2002, Mario Gradowczyk me contactó en Internet desde Buenos Aires; en realidad, estaba buscando información acerca de Tomás Maldonado. Después del debido intercambio de saludos, le comenté sobre el manuscrito de Maldonado y de inmediato entró en acción; en poco tiempo, se hizo la traducción y Gradowczyk lo publicó —con facsímiles de las dos páginas principales del manuscrito plasmadas en la portada y contraportada del *plaque*—. No solo estaba agradecido de conocer por fin lo que contenía el manuscrito, sino sorprendido de que se refiriera, en particular, a uno de los trabajos que había pensado con mis estudiantes, en mis propios términos —con base en observaciones mucho menos sofisticadas que las que Maldonado había articulado en su manuscrito de 1948—. Aún más llamativo fue el hecho de que los primeros diseños de los estudiantes, presentados en el marco de la consigna, se hubieran realizado en la HfG en 1967, días antes de recibir el regalo de Maldonado, cuyo contenido desconocí, luego de tener el manuscrito en mi poder, físicamente pero no de forma inteligible, como ya lo mencioné, durante más de treinta años.



[**Figura 1.** Portada de la publicación de la Universidad de Pittsburgh sobre poesía esotérica I & F (*Ideas and Figures*), editada por Ronald Caplan, 1964.]

Cuando finalmente estuvo disponible en inglés, partes centrales del texto, en efecto, concordaron de inmediato con la caracterización de la misma pregunta que había formulado años antes a mis estudiantes en Ulm:

Figura versus fondo es el problema fundamental del arte concreto. Toda figura sobre un fondo determina un espacio. Si esto sucede dentro de un plano en su superficie, el plano es ilusorio. La pregunta concretista, ¿qué hacer con este espacio?, ¿cómo destruirlo? El arte concreto es un esfuerzo permanente por destruir este espacio ilusorio [...]. Es así como llegamos a la conclusión a la cual habían llegado muchos otros artistas concretistas en otros países, que había que buscar la salida por el lado de la valorización del fondo en un sentido de plástica absoluto. Había que traer el fondo al mismo nivel óptico de la figura [...]. Es por esto que últimamente dos grandes artistas concretistas, Vantongerloo y Bill, han sugerido que quizás la ruta sea superar las figuras limitadas. Liquidar las figuras en una palabra y hacer (por medio de sutiles elementos no figurables) vibrar al máximo el fondo, sería uno de los modos (Maldonado 1948).

Maldonado explicó, en su monografía *Max Bill*, publicada en 1955, «uno de los modos [...] de hacer vibrar el fondo», es a través del sfumado.

Bill ha avanzado al dar gran importancia al «campo» pictórico, a lo que no es una figura. El resultado ha sido la «imagen inefable» [...]. Las líneas (rectas, curvas, onduladas o espirálicas), los puntos y los sfumados no están en función ornamental o naturalista, sino expresando una secreta voluntad organizativa de la imagen. En la pintura de Max Bill *Ilimitado y limitado*, para citar un caso, el sfumado conserva su franco valor estructural; el espectador advierte que, después de todo, el sfumado puede ser mirado [...] como un nuevo elemento del arte concreto, sin reminiscencias volumétricas de ninguna especie (Maldonado 1955: 18-19).

¿Cómo fue que llegué al mismo problema de diseño? No fue a partir de la misma conceptualización mental que llevó a Maldonado al problema. Un día, mientras pasaba por el vestíbulo de la Universidad de Pittsburgh, la portada de una publicación atrajo mi atención (Caplan 1964) —había un montón de ejemplares gratuitos (Fig. 1)—. La publicación era un medio para la poesía esotérica poco convencional. La portada no tenía mucho que ver con el contenido de la publicación, solo quería llamar la atención; su diseño intrigante nacía del crescendo de un medio tono, compuesto por puntos de gran tamaño.

El efecto de figuración se abordaba de manera interesante. ¿Qué estaba viendo? ¿Algo que parecía tener áreas figurativas pero que, en realidad, era todo *fondo*?, ¿o era todo *figura* sin nada de fondo? Al delinear los contornos, segmento por segmento, advertí que había hecho dos circuitos cerrados; eran dos figuras discretas: la figura más simple interpretada —de manera contradictoria— como un negativo, como un elemento del fondo; la otra, más compleja, producía una inversión voluble alternándose entre figura y fondo, difícil de captar, a nivel visual, como un ente completamente delimitado. Sin embargo, de esta incertidumbre conceptual surgió la siguiente pregunta: ¿un diseño puede concebirse sin delimitar totalmente alguna figuración?

Aparte de mi consideración de que el diseño de portada, a pesar de su ambigüedad provocadora, sí tenía figuras discretas, otra propiedad del diseño captó con más fuerza mi atención: el medio que producía el efecto ambiguo, el esfumado —el color que se degrada o se funde en lo que se refiere a las propiedades principales del color: el valor, la saturación o el tono—. Sin embargo, al hacer un análisis más profundo, se pudo ver que la gradación en el semitono del diseño no se había logrado a través de alguno de los tres atributos del color; se trataba más de una cuestión de textura visual, no de color. En el semitono, el color (negro) no cambia. En cuanto a la textura, la densidad de los puntos no cambia pues están distribuidos en una cuadrícula regular, pero los tamaños de los elementos texturantes (puntos) sí cambia, tanto de manera gradual a lo largo de varias expansiones (planos), como en ubicaciones específicas a lo largo de tramos (bordes) abruptamente yuxtapuestos. En conclusión, los contornos pueden configurarse por la forma de modular la textura visual, más que por el color.

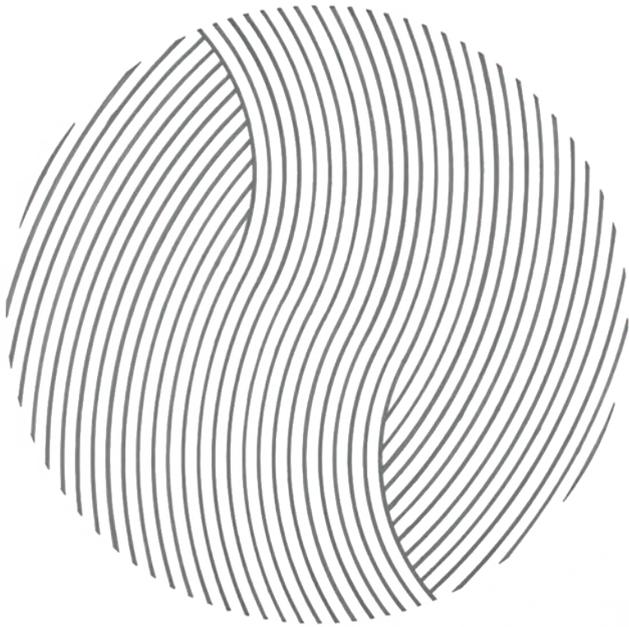
Parecía oportuno, entonces, observar la textura de manera más específica, como forma alternativa de lograr contraste, tanto de manera gradual como abrupta. En 1963, Maldonado me presentó una teoría sobre la textura, propuesta por su compatriota César Jannello. En cuanto a la materialización de este estudio sobre el fondo figurativo, un factor crucial del trabajo de Jannello fue su atribución de las tres dimensiones de la textura que corresponden, en su opinión, a las tres dimensiones reconocidas del color, esto es, la correspondencia de la *direccionalidad* con el *tono*, del *tamaño* con el *valor* y

de la *densidad* con la *saturación*. La textura puede, en efecto, tratarse como el color —tanto de manera suave, gradual y cambiante, como de manera fuerte y brusca—.

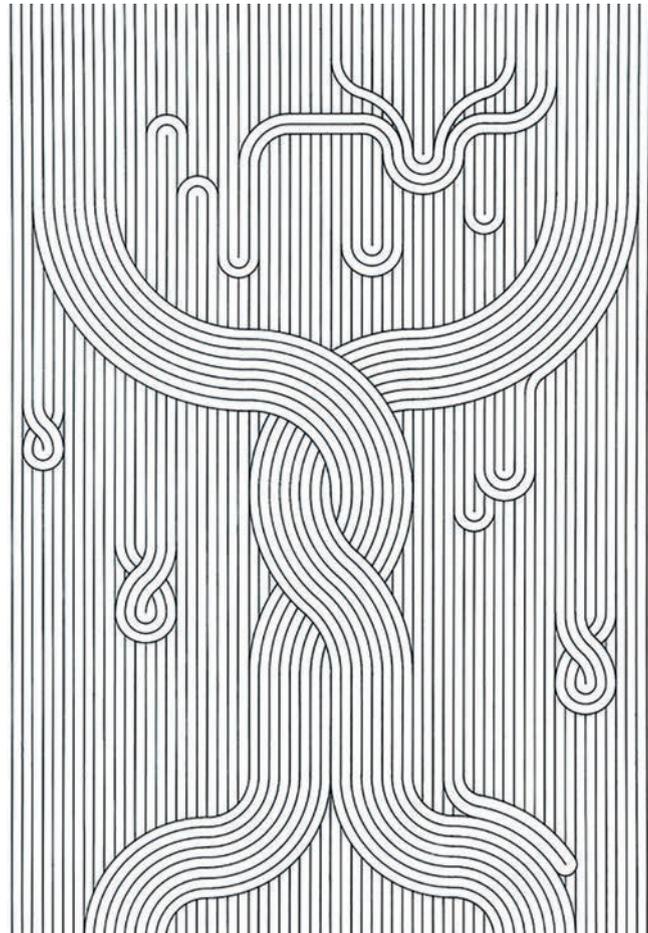
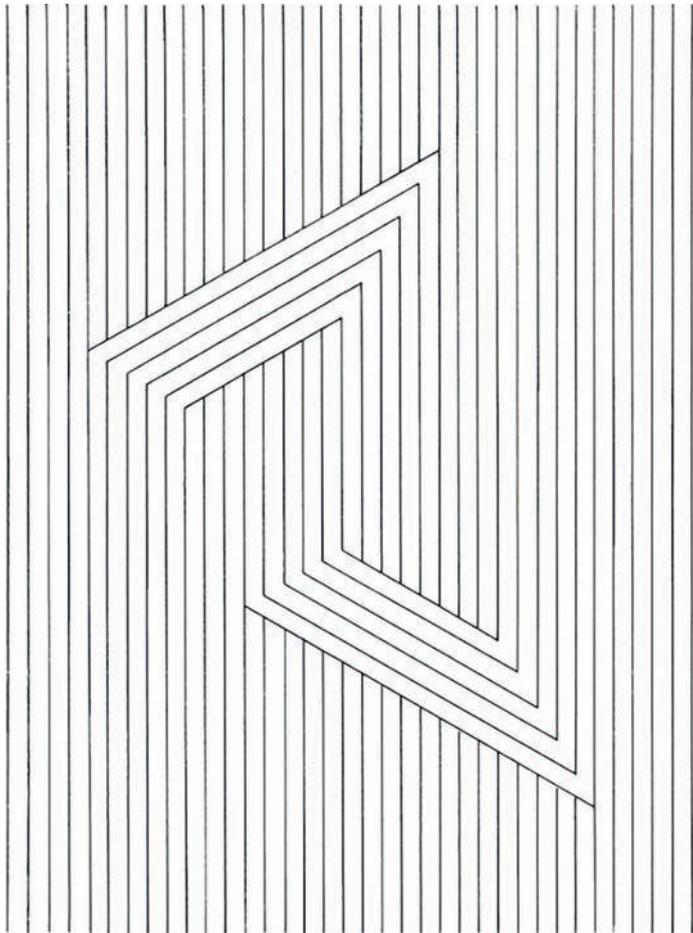
Después de haber reflexionado sobre todo lo anterior, me di cuenta de que en una situación donde pueda haber figuración de un fondo sin generar figuras completas, debían considerarse tres criterios: 1) La ambigüedad entre la figura y el fondo desempeña un papel importante. En todo el marco de la percepción visual, es posible captar el fondo entero sin rastro de figura —un vasto cielo sin una nube—. Pero las condiciones que exploramos con el trabajo de mis estudiantes —parafraseando a Maldonado: activar el fondo— son extremas; se trata de una variación excepcional del principio de la Gestalt, *figura-fondo*, en el que hay implicaciones de figuras, pero de figuras incompletas. 2) Si no se logra el efecto deseado a través del esfumado y la yuxtaposición abrupta del color, este puede lograrse por medio de la textura —teniendo en cuenta las tres dimensiones variables de la textura, de acuerdo a la teoría de Jannello (1963, 394-396)—. 3) Toda buena composición, de este tipo, necesita una topología de laberinto —la pared de un laberinto (o las paredes) nunca encierra un área discreta—.

Con respecto a este tercer criterio, no desarrollado anteriormente, mostré a los estudiantes cómo, si cortáramos un laberinto —impreso en una hoja de papel— a lo largo de cada pared, al levantarlo, se desharía y quedaría colgando —pero no aparecería ninguna figura completa, separada del resto—. En ocasiones, los estudiantes tenían bocetos que se alineaban de manera estricta con este test, pero cuando los exhibían para la crítica, les decía: «Si puedo cortarlo con mi ojo, no funciona». Esta afirmación lleva a la ley del laberinto más allá del corte físico, pues el principio de la Gestalt, el principio de *cierre*, puede efectuar cortes virtuales.

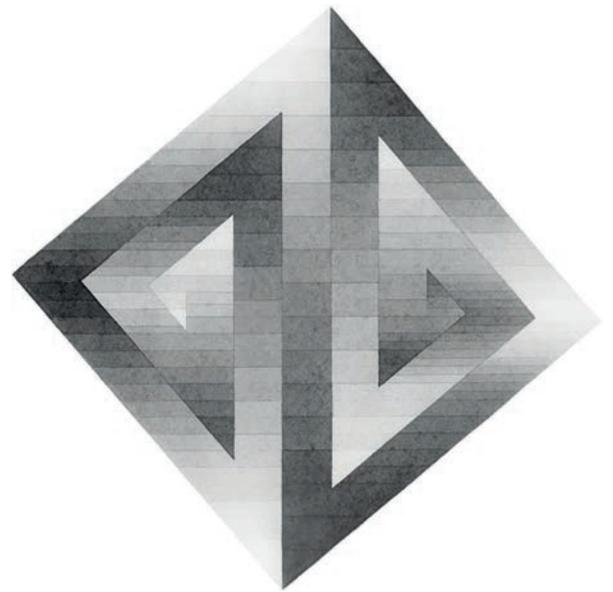
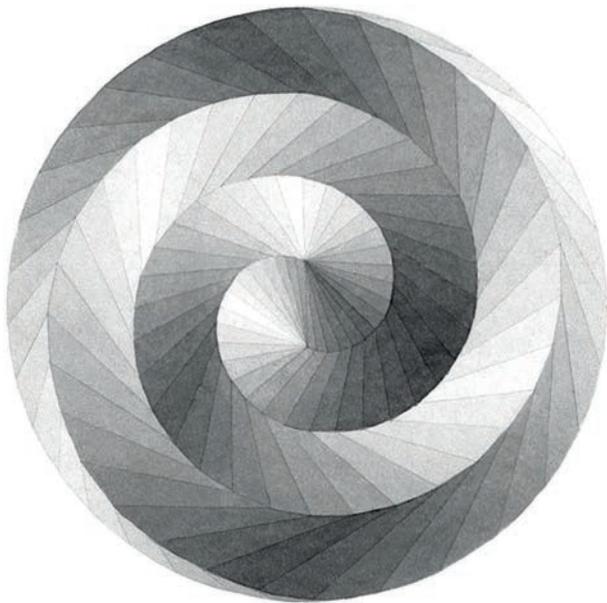
La declaración más importante de Maldonado sobre el arte concreto validaba mi iniciativa relativamente autónoma. De manera fortuita, semanas antes de que me diera su manuscrito de 1948 —oculto no una, sino dos veces—, presenté por primera vez el Proyecto sobre Fondo Figurativo, *Figurative Ground Project*, a los estudiantes de primer año de Comunicación Visual de la HfG-Ulm y fui gratificado en esa ocasión con resultados excepcionales, así como también en los años que siguieron (Figs. 2-7).



[**Figuras 2 y 3.** Roberto Hamm, 1967 (izquierda); Albrecht Hufnagel, 1967 (derecha): ejercicios realizados en la clase de Diseño Básico de William S. Huff en la escuela de diseño *Hochschule für Gestaltung* (HfG), Ulm, Alemania. Entre los primeros estudios del trabajo sobre Fondo Figurativo, surgieron gran variedad de efectos —desde la figuración mínima hasta el cambio ambiguo entre fondo y figura—. Ambos diseños fueron resueltos a través de tratamientos específicos de las tres propiedades principales de la textura: en el diseño de Hamm, el tamaño y la densidad son invariables, mientras que la direccionalidad es variable; en el de Hufnagel, la direccionalidad y el tamaño son invariables y la densidad es variable.]



[**Figuras 4 y 5.** Ellen Leach, 1977 (izquierda); James Mountain, 1988 (derecha): ejercicios realizados en la clase de Diseño Básico de William S. Huff en la Universidad de Buffalo, Nueva York (SUNY). Ambos diseños fueron resueltos a través de tratamientos específicos de las tres propiedades principales de la textura: en ambos diseños, el tamaño y la densidad permanecen invariables, mientras que la direccionalidad es variable.]



[Figuras 6 y 7. Paul Portbell, 1994 (izquierda); Chii-luh Chen, 1994 (derecha): ejercicios realizados en la clase de Diseño Básico de William S. Huff en la Universidad de Buffalo, Nueva York (SUNY). Ambos diseños fueron resueltos a través de tratamientos específicos de las tres propiedades principales del color: en ambos diseños, el tono y la saturación son invariables y el valor es variable.]

REFERENCIAS

- Caplan, Ronald, ed. *I & F*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1964.
- Maldonado, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.
- Maldonado, Tomás. “Concrete Art and the Problem of the Unlimited: Notes for a Theoretical Study; Zurich 1948”. En *Tomás Maldonado*, editado por Mario Gradowczyk y William S. Huff, 11-15. Buenos Aires: Ramona, 2003.
- Jannello, César. “Texture as a Visual Phenomenon”. *Architectural Design* 33 (1963): 394--96.

LA OBSERVACIÓN ENTRE CIENCIAS
Y ARTES. UNA CONFRONTACIÓN ENTRE
LAS PROPUESTAS TEÓRICAS DE
NORWOOD R. HANSON,
ERNST GOMBRICH
Y MIJAIL BAJTÍN

THE OBSERVATION BETWEEN SCIENCE AND ARTS. A CONFRONTATION
BETWEEN THE THEORETICAL PROPOSALS OF **NORWOOD R. HANSON,**
ERNST GOMBRICH AND MIKHAIL BAKHTIN

CRISTINA VOTO*

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 25 de septiembre de 2018

Sugerencia de citación: Voto, Cristina. «La observación entre ciencias y artes. Una confrontación entre las propuestas teóricas de Norwood R. Hanson, Ernst Gombrich y Mijail Bajtín». *La Tadeo Dearte 4*, (diciembre 2018): 86-101. **doi:** 10.21789/24223158.1394

* Profesional en Literatura y Lenguajes de los Medios de la Universidad de Milán, Magister en Disciplinas Semióticas de la Universidad de Bolonia y doctoranda en Diseño de la Universidad de Buenos Aires, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-9448-6122>

crivoto@gmail.com

RESUMEN

A B S T R A C T

EL ARTÍCULO PROPONE una comparación entre los argumentos expuestos por el filósofo de la ciencia Norwood Russell Hanson en su libro *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación* ([1958] 1985) acerca de la observación en la ciencia física y los argumentos propuestos por el historiador de arte Ernst Gombrich ([1950] 1999; [1957] 1998) y el filólogo Mijail Bajtín ([1975] 1989) acerca de la acción y los efectos del observar en el campo de las artes y las humanidades. Los tres autores, más allá de sus pertenencias epistémicas, reconocen el carácter mediado de la observación, negando la existencia de una observación pura y de un lenguaje de la observación neutral.

THE ARTICLE PROPOSES a comparison between the arguments presented by the philosopher of science Norwood Russell Hanson in his book *Patterns of Discovery. An Inquiry Into the Conceptual Foundations of Science* ([1958] 1985) about observation in physical science and the arguments proposed by the art historian Ernst Gombrich ([1950] 1999; [1957] 1998) and the philologist Mikhail Bakhtin ([1975] 1989) about the action and effects of observing in the field of arts and humanities. The three authors, beyond their epistemic belongings, recognize the mediated nature of the observation, denying the existence of a pure observation and a language of neutral observation.

— **OBSERVACIÓN**
OBSERVATION

— **CIENCIA**
SCIENCE

— **ARTES**
ARTS

PALABRAS CLAVE

K E Y W O R D S

— **INTERPRETACIÓN**
INTERPRETATION

— **IMAGEN**
IMAGE

— **LENGUAJE**
LANGUAGE

INTRODUCCIÓN Y PROPÓSITOS

EL OBJETIVO de estas páginas es construir una reflexión comparativa entre los argumentos expuestos por el filósofo de la ciencia Norwood Russell Hanson en *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación* ([1958] 1985) acerca de la observación en la ciencia física y sus relaciones con otros tipos de estudios sobre la acción y los efectos del observar en el campo, más vasto, de las artes y las humanidades. A partir de una lectura de los cuatro apartados del primer capítulo «Observación», se propone una confrontación entre los argumentos ahí expuestos y algunas reflexiones analíticas que el historiador de arte Ernst Gombrich ([1950] 1999; [1957] 1998) y el filólogo Mijail Bajtín ([1975] 1989) avanzaron sobre casos específicos de la crítica e historia de arte y literatura. Es decir que, encontrados en el capítulo en cuestión, los distintos argumentos avanzados por Hanson se compararán con aquellos empleados en el análisis de cuatro casos específicos: un dibujo del maestro de obra gótico Villard de Honnecourt de la primera mitad del 1200; una pintura mural egipcia de 1400 a.c.; las nuevas concepciones pictóricas del final del siglo XIX y la categoría estética de cronotopos introducida en el 1975 por Bajtín como «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (1989, 237). A la luz de esta reflexión comparativa, se entiende subrayar la continuidad que existe entre la noción más dura de observación científica y sus declinaciones en las teorías y críticas del arte.

LA OBSERVACIÓN EN LA CIENCIA FÍSICA, ANÁLISIS DEL PRIMER CAPÍTULO DE *PATRONES DE DESCUBRIMIENTO*. OBSERVACIÓN Y EXPLICACIÓN

EL PROPÓSITO del texto de Hanson es demostrar de qué manera puede construirse un modelo de investigación científica a partir del reconocimiento del carácter mediado de la observación. Referencias para el desarrollo del argumento son la psicología de la Gestalt y Ludwig Wittgenstein; es a partir de estos antecedentes que Hanson cumple una búsqueda hacia los fundamentos del saber físico. En el capítulo en cuestión, particularmente, el discurso acerca de los fundamentos se relaciona con una referencia comparativa entre las observaciones y convicciones que Galileo Galilei, Tycho Brahe y Johannes Kepler hacen mirando al sol. En las distinciones halladas por los tres astrónomos, juega un rol fundamental el lenguaje en tanto horizonte epistémico en donde la observación puede existir, ya que es inseparable de la interpretación teórica del sujeto: los tres científicos reconocen, de hecho, que las observaciones siempre son mediadas por las convicciones que se construyen acerca de las mismas experiencias de observación. El mismo hecho de ver, en las palabras de Hanson, siempre es una empresa cargada de teorías. «La visión es un estado de la experiencia»

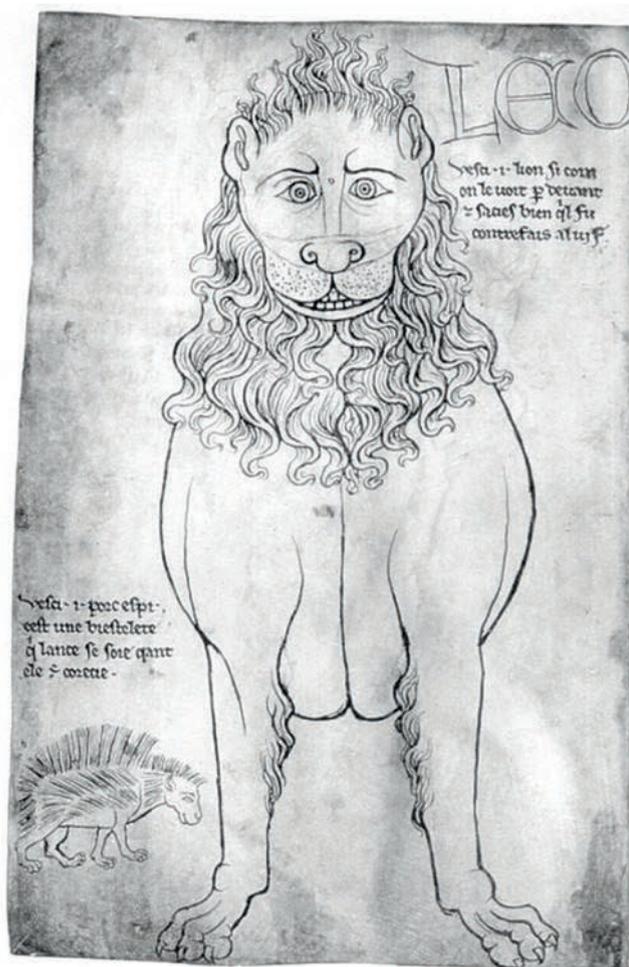
(1985, 88) —así afirma Hanson citando a Wittgenstein— y, por ende, muda al variar la interpretación que organiza el objeto de la visión. Las observaciones, entonces, siempre son fenómenos referibles a una comprensión anterior: no se pueden definir, en ningún caso, como naturalizadas porque siempre son conceptuales y, en la medida que pertenecen a las ciencias, son producidas artificialmente, es decir, técnicamente. Comprender de qué manera es posible que la vista de una misma cosa produzca observaciones distintas, significa comprender la diferencia entre *ver cómo* y *ver qué*. Esta distinción, en realidad ficticia o, mejor dicho, útil solo a fines analíticos ya que la percepción siempre está organizada teóricamente, permite esclarecer el alcance cognoscitivo del *ver qué*. El *ver cómo* se diferencia del *ver qué*, porque este último agrega información proposicional sobre lo observado que, igualmente, siempre ya es teóricamente organizado. Por consecuencia, solo el *ver qué* es relevante desde el punto de vista científico: es el «elemento lógico que concreta el hecho de observar con nuestro conocimiento y con nuestro lenguaje» (Hanson 1985, 100).

UNA CONFRONTACIÓN ENTRE CIENCIAS Y ARTE

VISIÓN Y EXPERIENCIA

EL PRIMER APARATO del capítulo de Hanson abre con la cita de dos ejemplos de observación: uno con técnicas microscópicas que afectan la posibilidad de visión y el otro por medio de la sola vista. A la luz de las controversias que los dos ejemplos conllevan, Hanson desembrolla, por medio de un giro que podríamos casi definir teórico, una cuestión fundamental acerca de la naturaleza de la observación en las ciencias. Considerado el horizonte de conocimiento específico, el autor se pregunta acerca del sentido «esclarecedor para la comprensión de las observaciones físicas» (Hanson 1985, 79). Afirmar que dos personas ven la misma cosa solo porque sus ojos son similarmente afectados por el objeto de visión es «un error elemental» (1985, 84) para el campo científico. Distinguir entre visión y observación es,

entonces, el punto de partida que le permite llegar a la apreciación de la distinción entre estados físicos y experiencia, así como aclarece poco después: «no habrá nada que tenga interés filosófico en la cuestión de si [Kepler y Brahe] ven o no ven la misma cosa [mirando al amanecer], a menos que ambos perciban el mismo objeto» (Hanson 1985, 82). En este sentido, Hanson afirma que es el «esquema del contenido» (1985, 82-83) de lo que ambos astrónomos ven que tiene que ser idéntico, los dos tienen que ver la misma cosa al amanecer para que haya interés científico. Por ende, en tanto que dos observadores utilicen la misma forma de expresión para el mismo suceso y partan de los mismos datos están haciendo la misma observación; mientras que las diferencias entre ellos «pueden presentarse en las interpretaciones que dan



[**Figura 1.** Villard de Honnecourt, *León.*]

Fuente: Wikipedia https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villard_de_Honnecourt_-_Sketchbook_-_48.jpg

de estos datos» (1985, 84). En pocas palabras, Hanson reivindica para las ciencias la importancia de la experiencia visual ante el estado físico, ya que ella misma trabaja a partir de las interpretaciones *ex post facto*.

Es interesante notar cómo, en esos mismos años, el motivo del esquema aparece mediado por las ciencias psicológicas, como herramienta de análisis incluso en el campo de la observación pictórica. El historiador de arte Gombrich, en su *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* ([1957] 1998), recorre dicha noción cuando se interroga acerca de los modos de representación de lo real en la historia del arte. Cita, entre varios, el caso de los dibujos del maestro de obras gótico Villard de Honnecourt y, en particular modo, el dibujo de un león que se encuentra en su *Livre de portraiture* (Fig. 1). Si bien el boceto

parece remitir a una imagen canónica, heráldica, la inscripción presente en el dibujo nos advierte: *Et saves bien qu'il fu contrefais al vif* [Sabed que lo dibujé del natural]. Esta marca textual remite a un sistema de creencias distinto de aquel del lector de hoy en día, por lo tanto, se puede inferir que la aclaramiento tenía, en ese entonces, un sentido distinto respecto a la idea de observación que conllevaría el «del natural» ahora. Lo que la inscripción significa en el siglo XIII es la afirmación de que Villard de Honnecourt dibujó el *esquema* en presencia de un león real, habiéndolo visto de verdad. De esta manera el lector medieval del *Livre* podía comprender que la observación del león fue hecha en vivo, si bien respetando los códigos de percepción, transcripción y comprensión en uso en la época.

EXPERIENCIA Y ACCIÓN

INTRODUCIDO EL TEMA de las interpretaciones en el primer apartado, en el segundo Hanson profundiza el argumento gracias a una serie de ejemplo típicos de la psicología de la Gestalt, las así llamadas figuras de perspectiva reversible, y, a través de su análisis, afirma que «interpretar es pensar, hacer algo; la visión es un estado de la experiencia» (Hanson 1985, 88). Una vez distinguido entre ver, como estado físico, y observar, como experiencia, amplía ahora el interés hacia la distinción entre experiencia y hacer. Interpretar una imagen según formas diferentes, remite, así, a algún hacer que alumbre los diferentes pensamientos que subsisten a la reacción visual: «la visión no es solamente el hecho de tener una experiencia visual; es también la forma en la cual se entiende esta experiencia visual» (Hanson 1985, 94). Consecuentemente, los elementos que organizan el campo visual de quien ve, aunque idénticos, pueden organizarse de forma distinta y este es justo el centro de interés de Hanson: «el hecho de que [un conjunto de líneas] pueda verse de manera diferente es importante en cualquier examen que se haga de los conceptos de visión y observación» (Hanson 1985, 97). Por esto, concluye, entre Brahe y Kepler mirando al sol, los elementos de la experiencia son idénticos pero su organización intelectual, según las formas específicas, es muy diferente.

Aplicar estos argumentos a la historia del arte parece casi obvio ya que a lo largo de toda la historia de la representación se han producido formas diferentes según los sistemas y las estructuras políticas, económicas y sociales que organizan las distintas culturas. Igualmente, y como señalado por Hanson, el hecho de que estas formas difieran resulta de extremo interés porque es a partir de estas diferencias que se regulan las praxis en las distintas culturas. En *La historia del Arte* ([1950] 1999), en el capítulo dedicado al arte egipcio, Gombrich afirma que:

Los pintores egipcios poseían un modo de representar la vida real completamente distinto del nuestro. Tal vez se halle relacionado con la diferencia de fines que inspiró sus pinturas. No era lo más importante la belleza sino la perfección. La misión del artista era representarlo

todo tan clara y perpetuamente como fuera posible (1999, 60).

Para los pintores egipcios no es la naturaleza a constituir el horizonte, dentro del cual construir la representación, sino, más bien, la conformidad con la forma de organización, con la regla convencional y, entonces, reconocible, el aspecto que aseguraba la claridad y la inmortalidad de los elementos de las imágenes. Como atestigua la pintura mural comúnmente conocida como *El jardín de Nebamun* (Fig. 2) y que puede datarse alrededor del 1400 a.C., la organización de los elementos refleja la forma que subyace a la misma idea de pintura en Egipto. Ella debería perpetuarse y, para que pudiera hacerlo, necesitaba organizarse según la forma más característica y convencional, reconocible a la posteridad.

Si miramos la Figura 2 vemos cómo los elementos que las componen conviven, aunque pertenezcan a puntos de mirada y escalas distintas, como afirma Gombrich:

No debe suponerse que los artistas egipcios creyeran que las personas eran o aparecían así sino que, simplemente, se limitaban a seguir una regla que les permitía insertar en la forma humana todo aquello que consideraban importante. Tal vez esta adhesión estricta a la norma haya tenido algo que ver con intenciones mágicas porque, ¿cómo podría un hombre con sus brazos en escorzo o «seccionados» llevar o recibir los dones requeridos por el muerto? (1999, 61-62).

La Figura 2 representa un jardín con una pileta donde tanto los árboles como los animales están pintados según un criterio de claridad más que de organización interna, es decir, a la vez pintados desde arriba y desde el lado, y en donde las relaciones del tamaño de escala entre las figuras remiten más a una interpretación sobre el mundo que a una reproducción de la reacción visual. Estas elecciones figurativas son moldeadas según las formas de pensamiento que subyacen a la idea del valor de la pintura mural en Egipto, perpetuar la grandiosidad de lo representado.



[Figura 2. El jardín de Nebamun.]

Fuente: Wikipedia https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Jardin_de_N%C3%A9bamoun.jpg

VER QUÉ Y VER CÓMO

SIGUIENDO CON EL TERCER APARTADO, y en línea con lo planteado hasta este punto, Hanson define la visión como una «acción que leva una carga teórica» (1985, 99). En este sentido, sigue, la observación de *x* siempre es un acto moldeado por los conocimientos que circulan respecto de *x* y, entre estos conocimientos, intervienen los lenguajes convencionalmente usados para referirse a *x*. En las palabras de Hanson:

Ver un objeto *x* es ver que este objeto puede comportarse según sabemos que se comportan los objetos *x*; si el comportamiento del objeto no acuerda con lo que esperamos de un *x*, nos veremos obligados a no verlo, en adelante, como un *x* (1985, 103).

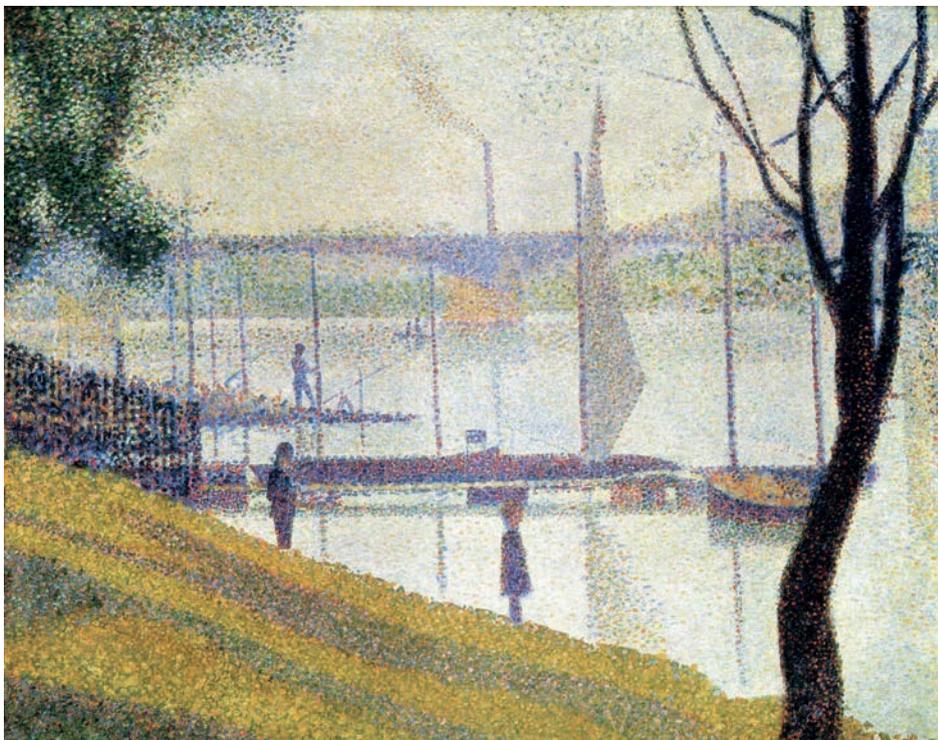
Si ver es tener algún tipo de conocimiento, la distinción que permite el lenguaje entre *ver cómo* y *ver qué* justo se refiere a la naturaleza de la relación entre lo visual y lo cognoscitivo: el *ver cómo* cuando el objeto de la visión no esté suficientemente identificado, mientras que el *ver qué* cuando el conocimiento ya está en la visión y no a ella adjunto. Sin embargo, en ambos casos, la interpretación siempre está ahí en la visión, «la interpretación es la visión [...] no hay dos operaciones» (Hanson 1985, 104).

El umbral entre *ver cómo* y *ver qué*, entre lo visual y lo cognoscitivo, fue objeto de interés también en la investigación pictórica. Durante el final del siglo XIX, particularmente, Paul Cézanne (1839-1906), George Seurat (1859-1891) y Vincent Van Gogh (1853-1890) fueron tres de los protagonistas, y tal vez los más conocidos, de esa búsqueda hacia «nuevas concepciones» (Gombrich 1999, 534) visuales en la historia del arte, así como las define Gombrich en *La historia del arte*. La investigación acerca de la relación entre lo colorido y el moldeado, como en el caso de Cézanne y de su *Naturaleza muerta*, 1890 (Fig. 3), o acerca de la fragmentación que hace Seurat de las formas en zonas de puntos multicolores como en *El puente de Courbevoie*, 1886-1887 (Fig. 4) y de las pinceladas sueltas de *La habitación de Vincent en Arlés*, 1889 (Fig. 5) de Van Gogh fueron algunas de las herramientas pictóricas empleadas por estos artistas al momento de ver y, entonces, interpretar, es decir, pintar lo real. Ver la realidad como colores, puntos o pinceladas es ver la realidad así como el artista la ve y la interpreta.



[**Figura 3.** *Naturaleza muerta*, Cézanne.]

Fuente: Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Paul_C%C3%A9zanne_171.jpg



[**Figura 4.** *El puente de Courbevoie*, Seurat.]

Fuente: Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Georges_Seurat_012.jpg



[Figura 5. La habitación de Vincent en Arlés, Van Gogh.]

Fuente: Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/El_dormitorio_en_Arl%C3%A9s#/media/File:Vincent_van_Gogh_-_De_slaapkamer_-_Google_Art_Project.jpg

Así escribe Van Gogh en una carta a su hermano:

Tengo una nueva idea en la cabeza y aquí está el boceto... esta vez se trata sencillamente de mi dormitorio; aquí sólo debe operar el color, y, dándole un mayor estilo a las cosas por su simplificación, ha de sugerir reposo o el sueño en general. En una palabra, al contemplarse el cuadro debe descansar el pensamiento, o mejor aún, la imaginación.

Las paredes son violeta pálido. El suelo, de tablas rojas. La madera de la cama y las sillas son de amarillo de manteca fresca, las sábanas y la almohada de limón verdoso. El cubre cama de rojo escarlata. La ventana, verde. La mesa de aseo, naranja. La jofaina, azul. Las puertas, lila. Y esto es todo; no hay nada en esta habitación con los cerrojos echados. Las amplias líneas de los muebles deben expresar también un reposo inviolable. Retratos en las paredes y un espejo y un perchero con algunas ropas. El marco, puesto que no hay blanco en el cuadro, será de este color. Estoy obligado a recurrir a él a modo de desquite del forzado reposo. Trabajaré en él, además, todo el día, pero verás cuán sencilla es la concepción. Las sombras son suprimidas; está pintado en capas planas y libres como los grabados japoneses (1999, 548).

Como resulta claro de la lectura de estas líneas, el pintor no se propone representar la realidad según los parámetros de inteligibilidad y, entonces cognoscitivo, de boga en la academia de ese entonces. Más bien, y como refiere Gombrich: «empleó formas y colores para expresar lo que sentía acerca de las cosas que pintó y para que otros experimentaran lo mismo que él» (1999, 548), buscando pintar la realidad como él mismo la veía.

LA CIENCIA FÍSICA COMO MANERA DE PENSAR ACERCA DEL MUNDO

EN EL CUARTO y último aparato, Hanson busca pensar y delinear las características que acomunan y diferencian lenguaje e imágenes cuando son empleados en el ámbito físico:

La «fundamentación» del lenguaje de la física, la parte más próxima a la mera sensación, es una serie de enunciados. Los enunciados son verdaderos o falsos. Las imágenes no tienen ningún parecido con los enunciados: no son ni verdaderas ni falsas. No obstante, lo que vemos puede determinar si enunciados tales como «el sol está por encima del horizonte» [...] son verdaderos o falsos [...]. El conocimiento del mundo no es un montaje de piedras, palos, manchas de color y ruidos, sino un sistema de preposiciones (1985, 107).

Igualmente, sigue, tanto los objetos como los sucesos y las imágenes son significantes, ya que es evidente que la visión no es solo un proceso óptico, sino cognoscitivo también. En este sentido, sigue Hanson, es cierto que cuando la física ignora, durante las observaciones, el lenguaje y las anotaciones descansa en las sensaciones y los experimentos resultan de escaso interés científico. La ciencia, parece afirmar el autor, no es solo una manera de observar, experimentar y calcular el mundo sino, más bien, es una manera de pensar al mundo, una manera de formar concepciones.

El motor propulsor de este último argumento de Hanson parece ser el mismo que trajo al filólogo

ruso Mijail Bajtín ([1975] 1989) a idear la categoría de *cronotopos* para la historia y crítica literarias, inspirado, particularmente, por los descubrimientos científicos de la primera mitad del siglo XX y la teoría de la relatividad einsteiniana. *Cronotopos* es el modo en el que una obra asimila y procesa la percepción del tiempo y del espacio, no como categorías trascendentales sino ideológicas. Bajtín nos recuerda cómo los significados, todos los significados, para acceder a la experiencia social, tienen que asumir una expresión espacio-temporal, sin la cual sería imposible incluso el pensamiento más abstracto. A lo largo de su análisis muestra cómo los diferentes elementos de las novelas, es decir, las generalizaciones filosóficas y sociales, las ideas, el análisis de las causas y de los efectos, siempre se concretizan en interconexiones espacio-temporales. En las palabras de Bajtín:

[El *cronotopo*] expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el *cronotopo* como una categoría de la forma y del contenido de la obra (1989, 237).

El *cronotopo* tendría, entonces, un rasgo valorativo-emocional por el que su interpretación sería la resultante de elementos presentes en el enunciado; una mirada emplazada y mediada en la realidad emotiva y social de quien ve e interpreta, es decir de quien escribe. Una imagen sobre la realidad que funciona como interpretación observada en el plan narrativo y argumentativo del relato.

CONCLUSIÓN

A LA LUZ DE LA CONFRONTACIÓN entre las argumentaciones de la observación en los campos de la ciencia física y las artes, resulta claro cómo Hanson busca, en su *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*, trabajar el concepto de observación científica con el fin de repensar la misma idea de ciencia. Consciente del carácter mediado de la observación, Hanson niega la existencia de una observación pura y de un lenguaje de la observación neutro. En este sentido, poner fin a la división sectorial entre ciencias de la naturaleza y ciencias humanas, en vista de un recorrido que engloba el conjunto de las actividades del hombre, parece ser el objetivo del primer capítulo «Observación». Coherentemente, afirma repetidas veces a lo largo del texto que la observación nunca es solo un proceso óptico, sino cognoscitivo y también interpretativo, casi como fuese una manera de accionar sobre el mundo, exactamente como demuestra el análisis de los ejemplos pictóricos y literarios. Ver, pintar y escribir serían así medios a disposición del hombre para conocer, reconocer y actuar en la realidad que nos rodea cotidianamente. El paradigma del observador científico-artístico, concluye Hanson:

No es el hombre que ve y comunica lo que todos los observadores normales ven y comunican, sino el hombre que ve en objetos familiares lo que nadie ha visto anteriormente (1985, 112).

REFERENCIAS

- Bajtín, Mijail. 1975. *Teoría y Estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gombrich, Ernst. 1950. *La historia del arte*. México D.F.: Editorial Diana, 1999.
- Gombrich, Ernst. 1957. *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998.
- Hanson, Norwood Russell. 1958. *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*. Madrid: Alianza, 1985.

REFLEXIONES SOBRE
LAS IMÁGENES
FOTOGRAFICAS DE
JAN DIBBETS

— RUBÉN ALBERTO GRAMON*

REFLECTIONS ON JAN DIBBETS'S PHOTOGRAPHS

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2018

Sugerencia de citación: Gramon, Rubén Alberto. «Reflexiones sobre las imágenes fotográficas de Jan Dibbets». *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 102-113. **doi:** 10.21789/24223158.1398

* Profesor adjunto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-2357-3990>
rgramon@hotmail.com

RESUMEN

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA es una de las representaciones posibles de la realidad. La fotografía, como otros sistemas de representación, no es más que un artificio. La realidad es transformada a través de las reglas de la perspectiva que dominan la fotografía. La fotografía comparte con la perspectiva las reglas que la rigen, traduce un objeto tridimensional en una imagen bidimensional. Dice Barthes que «en la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver» (Barthes 1980 [2005], 161). Sin embargo, en la serie *Perspective Correction* de Jan Dibbets la imagen no se presenta en bloque, ni la vista tiene la certeza de lo que ve, al contrario, el artista nos invita a desconfiar de lo que creemos ver.

PHOTOGRAPHY is one possible way to capture reality. Although, like any other representation of reality, it is artificial, because it transforms it by the rules of perspective that dominate photography. It changes the three-dimensional object into a two-dimensional image. Barthes says that "In the image, as Sartre says, the object yields itself wholly, and our vision of it is certain-contrary to the text or to other perceptions which give me the object in a vague, arguable manner, and therefore incite me to suspicions as to what I think I am seeing" (Barthes 1980 [1981], 106). However, in the series *Perspective Correction* by Jan Dibbets, the image does not yield itself wholly, and our vision of it is not certain of what it sees, on the contrary, the author invites us to distrust what we think we see.

ABSTRACT

PALABRAS CLAVE

ARTE _ FOTOGRAFÍA _ PERSPECTIVA _
IMAGEN _ LENGUAJE GRÁFICO

KEYWORDS

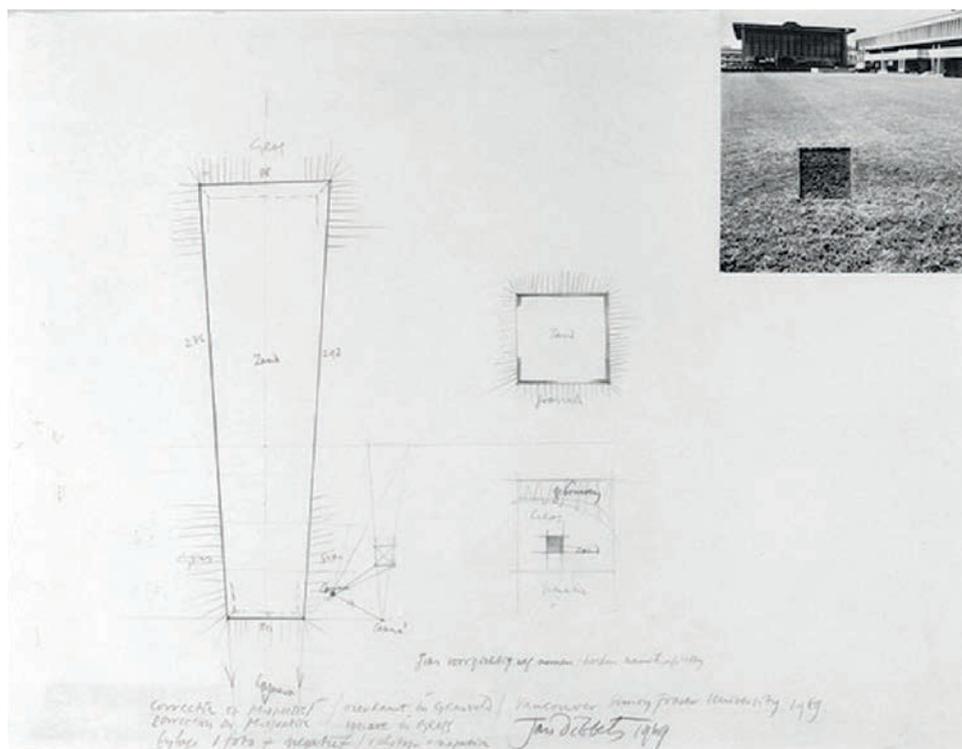
ART _ PHOTOGRAPHY _ PERSPECTIVE _
IMAGE _ GRAPHIC LANGUAGE

INTRODU

C C I Ó N

JAN DIBBETS, a fines de la década de 1960, encontró en la imagen fotográfica el medio para reflexionar sobre los problemas de la percepción de la realidad. En una serie de fotografías llamadas *Perspective Correction* se puede ver cómo la representación de figuras semiregulares, en determinadas condiciones, son interpretadas como figuras regulares. La serie consiste en imágenes fotográficas de espacios cerrados o abiertos en los que incluyó un cuadrado. En realidad el cuadrado es un trapecio, pero al tomar la imagen fotográfica desde una posición determinada las reglas de la perspectiva hace que se vea como cuadrado. El trapecio era trazado minuciosamente en el piso o la pared de una habitación con lápiz o cinta de papel, o bien era delimitado con cuerdas o recortado en el césped en el fondo de un jardín. La imagen no es lo que parece ser, el cuadrado no es más que un trapecio distorsionado por la perspectiva. Lo que cree ver el espectador no es exactamente lo que es; sin embargo, la ilusión funciona si se sitúa en el mismo lugar desde donde el artista tomó la fotografía. Dice Barthes que «en la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver» (Barthes 1980 [2005], 161). Sin embargo, en la serie *Perspective Correction* de Jan Dibbets la imagen no se presenta en bloque, ni la vista tiene la certeza de lo que ve, al contrario, el artista nos invita a desconfiar de lo que creemos ver.

La fotografía en el siglo XIX era considerada un espejo de lo real; a partir del siglo XX empezó a verse como un lenguaje, con sus propios códigos y convenciones. La imagen fotográfica es una de las representaciones posibles de la realidad. La fotografía, como otros sistemas de representación, no es más que un artificio. La fotografía comparte con la perspectiva las mismas reglas, traduce un objeto tridimensional en una imagen bidimensional. «La fotografía a pesar de las dos dimensiones de su soporte puede crear una ilusión de tridimensionalidad, la sensación de profundidad del campo visual, de modo similar a la visión del mundo real» (López 2000, 23).



[Figura 1. Perspective correction – square in grass.]

Las proyecciones ortogonales o Monge constituyen otro de los sistemas de representación de la realidad y, como tal, la construye desde su particular punto de vista. La realidad es transformada a través de las reglas de las proyecciones ortogonales o Monge. Tanto las proyecciones cónicas o perspectiva, como las proyecciones ortogonales o Monge, son representaciones analógicas. Dice Guerri que «el carácter de representación analógica acentúa el carácter de simulación propio de toda representación ya que se registran parcialmente, mediante una convención socialmente acordada y culturalmente asimilada, algunos rasgos perceptuales del objeto» (2012, 51).

En *Perspective Correction – square in grass* de 1969, Jan Dibbets recortó en el suelo cubierto de césped una figura que percibimos como un cuadrado. Solo con la imagen fotográfica, sin mirar el resto, no podríamos imaginar que la figura excavada es un gran trapecio. Esta figura semiregular se ve como una figura regular solo desde la ubicación precisa en que la cámara fotográfica captura la imagen. Dice Walker que «la imagen fotográfica resultante muestra una ambigüedad espacial inexistente en la realidad: a la imagen se la puede leer como un cuadrado en la superficie plana de la foto o, a su vez, como un trapecio si se la ve en profundidad» (1975 [1975], 41). La imagen fotográfica se puede leer en primera instancia como un cuadrado, pero si reflexionamos sobre la misma, se puede leer como un trapecio. Al ver la imagen fotográfica percibimos, por un lado, la composición plana del cuadrado y por el otro, la composición perspectivada del espacio. En la parte inferior de la imagen fotográfica vemos en primera instancia las proyecciones ortogonales o Monge de un cuadrado. En la parte superior de la misma imagen observamos en cambio las proyecciones cónicas o perspectiva de dos edificios. Sobre los edificios se pueden trazar líneas imaginarias que convergen en los puntos de fuga, ubicados sobre una línea horizontal a la que conocemos como línea de horizonte.

Recién cuando reconocemos las reglas de la perspectiva pasamos a ver en la imagen fotográfica un trapecio en lugar de un cuadrado. La misma imagen fotográfica tiene dos lecturas, una lectura no anula la otra, coexisten en un halo de misterio que es necesario recuperar. Dice Doberti: «plantaremos entonces un “misterio”, una paradoja —modalidad refinada y artera del misterio— pero, que seguramente debe ser más artera aún, no para resolverlo

sino para recuperarlo como misterio, como asombro» (1997, 32). El cuadrado se dice de un modo, si se lo ve a través del sistema de proyecciones ortogonales o Monge, y de otro, si se lo piensa desde el sistema de proyecciones cónicas o perspectiva. La paradoja, el misterio, es seguir viendo un cuadrado aun cuando las reglas del sistema nos dicen que en realidad se trata de un trapecio. Se pregunta Guerri: «¿Cuál es la diferencia entre visión fisiológica y representación mental?» (1997, 27). La segunda lectura implica una interpretación más profunda, un conocimiento de un sistema particular de representación, las proyecciones cónicas o perspectiva. El sistema de representación nos habla de un código social, de una cultura, de una visión particular de la realidad. La imagen aislada se la ve como un cuadrado, pero en cuanto la ponemos en relación con el contexto de la fotografía y con los sistemas de codificación socialmente habilitados podemos concebirlo como un trapecio. Dice López:

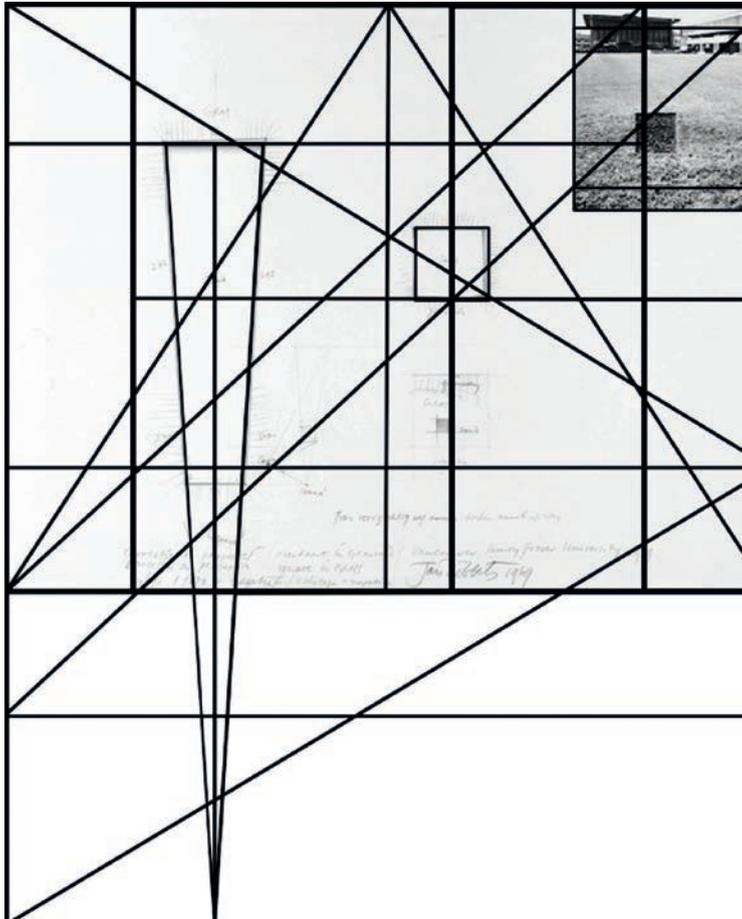
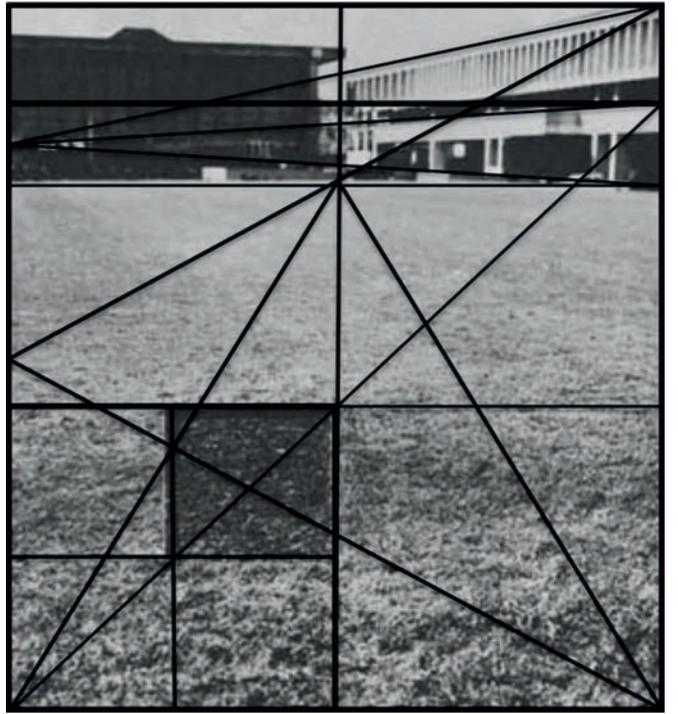
Quando el lector ve una imagen no percibe solamente su estructura visual (nivel perceptivo) sino que también la interpreta como un texto no verbal que se puede leer. La imagen se presenta como un conjunto de proposiciones implícitas que se actualizan cuando el lector recurre a su enciclopedia, es decir, el conocimiento y experiencia del mundo que tiene guardados en su memoria (2000, 25).

Jan Dibbets nos presenta una forma —el cuadrado—, en un sistema de representación determinado —proyecciones ortogonales o Monge—, en el contexto de otro sistema de representación —proyecciones cónicas o perspectiva—, ocultando su verdadera forma —el trapecio—. Debajo de la forma que se ve, hay otra forma que posibilita su apariencia existencial de acuerdo a los códigos culturales. «Este proceso deconstructivo es un proceso semiótico. La semiótica ayuda a ver que debajo de la cosa que se ve, hay una forma que posibilita esa apariencia existencial, y que esta apariencia existencial está a su vez relacionada con un aparecer de valores significativos culturales» (Guerri 1997, 29). Usualmente el cuadrado representado en perspectiva se transforma en trapecio, perdiendo su forma y valor original, adoptando una forma que se adapta al uso y al entorno construido. En cambio, en la obra de Jan Dibbets, un trapecio representado en perspectiva recupera la forma y valor del cuadrado en claro contraste con el uso y el entorno construido (Guerri 2012, 57).

Y qué podríamos decir de la estructura formal de la imagen fotográfica. Ambos lenguajes, las proyecciones cónicas o perspectiva y las proyecciones ortogonales o Monge ocultan alguna propuesta estética. Para la descripción de las operaciones de diseño puro, recurriremos al lenguaje gráfico TDE (Guerrero 2012, 165-179). Así perspectiva, Monge y TDE son una manifestación concreta y sistematizada de uno de los posibles recortes que puede hacerse respecto de la realidad (Guerrero 2012, 53). Cada lenguaje, con sus propias reglas, nos plantea una lectura diferente. A través del lenguaje gráfico TDE realizaremos una serie de trazados necesarios para descubrir las operaciones formales que se encuentran ocultas bajo la imagen fotográfica. De alguna manera, esta operación puede asociarse a lo que Deleuze llamó *diagrama* (1981 [2007]). El trazado o diagrama es un conjunto de trazos que si bien no constituyen una forma visual son la base sobre la que se sustentará la imagen fotográfica. «El concepto de diagrama al igual que el de trazado —y eso es lo que nos interesa remarcar— permite atender a la red de los movimientos constitutivos de la creación en el espacio» (Guerrero 2010, 9).

A partir de los trazados realizados en la imagen fotográfica podemos ver una configuración compuesta por un rectángulo y un triángulo en interioridad y simetría especular horizontal. Luego podemos ver otra configuración compuesta por un rectángulo y un triángulo también en interioridad, pero esta vez en simetría especular vertical. Este último rectángulo representa el área cubierta de césped. A continuación podemos ver un cuadrado dividido en cuatro cuadrados yuxtapuestos en simetría especular y de rotación de orden cuatro. A su vez uno de los cuatro cuadrados también se encuentra dividido en cuatro cuadrados yuxtapuestos en simetría especular y de rotación de orden cuatro, siendo uno de ellos el cuadrado recortado en el césped. En el espacio que resulta de la interioridad del primer y el segundo rectángulo descrito, se inscriben los edificios en perspectiva.

A partir de los trazados realizados en el proyecto fotográfico podemos ver nuevamente una configuración compuesta por un rectángulo y un triángulo en interioridad y simetría especular horizontal. Este rectángulo excede los límites del proyecto fotográfico pero permite ubicar el vértice del triángulo donde se inscribe el trapecio que será recortado en el césped para verse en perspectiva como un cuadrado en la imagen fotográfica. Luego podemos ver otra configuración compuesta por un rectángulo y un triángulo también en interioridad, pero esta vez en simetría especular vertical. Este rectángulo es el que contiene al proyecto fotográfico. A continuación podemos ver una configuración compuesta por dos cuadrados en interioridad centrada y simetría especular vertical. El cuadrado de menor tamaño representa cómo se verá el trapecio que será recortado en el césped. Y otra configuración compuesta por dos cuadrados en interioridad tangente y simetría especular diagonal. En este caso, el cuadrado de menor tamaño representa a la imagen fotográfica.



[Figura 2. Corrección de perspectiva – cuadrado en césped – Trazado.]

JAN DIBBETS, en la serie *Perspective Correction*, logra transformar la imagen de la realidad en una manifestación abstracta, pero manteniendo siempre un cierto vínculo con la misma. El artista intenta hacernos reflexionar sobre los diferentes aspectos que regulan nuestro modo de percibir la realidad. Cuando vemos la imagen fotográfica, no percibimos solo su estructura visual sino que también la interpretamos como texto, que depende del conocimiento y experiencia que tengamos de la realidad. «El ojo llega a su ejercicio y a su obra cargado de un saber —designable en parte con acerbo ideológico y en parte como configuración cultural de la sensibilidad— que él mismo ignora en sus complejas facetas» (Schnaith 1992, 10). La intención del artista es, de alguna manera, ampliar nuestro modo de relacionarnos con la realidad. El artista creó a través de la imagen fotográfica una nueva realidad, una que solo existe bajo las reglas de la fotografía, una que es aprehendida visualmente en lugar de ser percibida espacialmente. La fotografía adquiere en manos del artista una nueva dimensión. La fotografía ya no es solo un medio de representación, sino un modo de cuestionar la percepción de la realidad. En la fotografía de Jan Dibbets coexisten la imagen plana y la imagen en profundidad. En cierta medida es un modo de poner en valor la superficie plana

de la pintura en contraposición con el espacio perspectivado que dominó la historia de la pintura desde el Renacimiento. Podría decirse que el artista ha intervenido la realidad creando otra realidad paralela, pero de un modo tan imperceptible que nos obliga a aceptar a los dos. En las proyecciones cónicas o perspectiva, el observador se encuentra en un punto determinado; en cambio, en las proyecciones paralelas o Monge el observador se encuentra en el infinito. Tanto un sistema como el otro suponen la presencia de un observador y es posible reconstruir sus huellas en la fotografía. Las muchas interpretaciones a las que está sujeta la imagen fotográfica, de acuerdo a la posición que adopta el observador, no le restan sentido, sino que los multiplican. Estas lecturas diversas provienen de distintos sistemas de representación, ambos necesarios para la apropiación y reconocimiento de la imagen, y en este caso particular, coexistiendo en una misma imagen, dos interpretaciones distintas.

Finalmente recordemos que resulta tan inadecuado «tratar de explicar tales imágenes desde la perspectiva de las normas de los sistemas formalizados, como dejarlas exclusivamente libradas a la interpretación intuitiva coyuntural y anómica, propia de los sistemas no formalizados» (Magariños de Morentín 1997, 39).

CONCLUSIÓN

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil, Paris: Cahiers du cinema, Gallimard, 1980
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquín Sala-Sanahuj. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles. 1981. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Doberti, Roberto. *Morfología y matemática*. Buenos Aires: Cuadernos de la Forma, SEMA, 1997.
- Guerri, Claudio. *Morfología y semiótica. La deconstrucción del objeto gráfico*. Buenos Aires: Cuadernos de la Forma, SEMA, 1997.
- Guerri, Claudio. «Una perspectiva filosófica sobre el concepto de diagrama». *BREVIS* 1, 9, ISSN 1853-1172, 2010. http://www.sema.org.ar/downloads/brevis_n1.pdf
- Guerri, Claudio. *Lenguaje gráfico TDE más allá de la perspectiva*. Buenos Aires: Eudeba, 2012.
- López, Mabel. *Lectura de la imagen fotográfica*. Buenos Aires: Proyecto editorial, 2000.
- Magariños de Morentin, Juan. *Semiosis visual, versus semiosis verbal*. Buenos Aires: Cuadernos de la Forma, SEMA, 1997.
- Schnaith, Nelly. *Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual*. Buenos Aires: Tipográfica 4, 1992.

NU
VE
AV

VISIÓN

EL VALOR DE
LA IMAGEN

NEW VISION. THE VALUE OF THE IMAGE

Fecha de recepción: 5 de julio de 2018

Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2018

Sugerencia de citación: Quijano Salas, Marcela y Benito Roldán, Emilia. «Nueva visión. El valor de la imagen». *La Tadeo Dearte 4*, (diciembre 2018): 114-131. **doi:** 10.21789/24223158.1419

*** Marcela Quijano Salas**

Diplom Designer, codirectora del HfG-Archiv Ulm hasta 2009 y curadora de la misma institución hasta noviembre de 2018
Profesora en el College de Diseño Gráfico de la Ferdinand-von-Steinbeis-Schule en Ulm, Alemania

<https://orcid.org/0000-0002-8354-5158>
m.quijanosalas@gmail.com

**** Emilia Benito Roldán**

Arquitecta y PhD de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid
Profesora Asociada en la Escuela de Arquitectura de Toledo de la Universidad de Castilla-La Mancha, España

<https://orcid.org/0000-0002-7421-5894>
10017benito@gmail.com

RESUMEN

EL ANÁLISIS de una imagen nos descubre lo que ha querido mostrar y lo que oculta. El soporte elegido para realizar este recorrido es un momento concreto de la historia de un colectivo, la exposición de la Escuela Superior de Diseño de Ulm, llevada a cabo en 1958, con la que participa al mundo el nuevo camino a recorrer bajo una nueva visión.

En la imagen descubrimos varios planos superpuestos que dejan percibir la individualidad y la totalidad del mensaje por transmitir.

Las secuencias, los aspectos fijos y móviles, la luz y el color. La imagen conceptual como suma de momentos que conducen a la percepción implícita, a la huella que hoy reconocemos en una imagen.

THE ANALYSIS of an image reveals to us what it wants to show and also what it keeps inside. The base for this study is a particular moment of a collective's history, the exhibition of the Ulm School of Design, carried out in 1958, which show to the world the new way to go ahead in a new vision.

In the image, we discovered several overlapping planes that allow us to perceive the individuality and the whole message that will be transmitted.

Sequences, fixed and mobile aspects, light and color. The image concept as a sum of moments that guides us to the implicit perception, to the footprint we recognize today in an image.

ABSTRACT

DISEÑO

DESIGN

HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG

HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG

ULM

ULM

MAX BILL

MAX BILL

TOMÁS MALDONADO

TOMÁS MALDONADO

EXPOSICIÓN

EXHIBITION

AUSSTELLUNG

AUSSTELLUNG

WOLFGANG SIOL

WOLFGANG SIOL

KLAUS WILLE

KLAUS WILLE

¿QUÉ ES LA IMAGEN?, ¿QUÉ RELACIÓN EXISTE ENTRE FOTOGRAFÍA E IMAGEN?

La fotografía es la interpretación de un tema, el medio más directo para mostrar la realidad. Lo que, para John Berger, es la huella del propio tema y está íntimamente relacionada con la realidad. Consigue como imagen visual lo que un dibujo o una pintura no puede llegar a transmitir por muy naturalista que sea.

Una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria (Sontag citada en Berger 2016, 56).

La Escuela Superior de Diseño de Ulm, a pesar de su breve historia, como institución de vanguardia para la enseñanza de diseño en el siglo XX consigue llevar a la práctica un programa docente que evoluciona y se adapta empíricamente a las necesidades desde su apertura el 3 de agosto de 1953 hasta 1968. Esos quince años de práctica han asegurado su trascendencia como modelo de enseñanza y ser un referente necesario para el mundo del diseño en Europa y América.

Hoy, cuando se cumple el aniversario número 50 del cierre definitivo de la HfG Ulm, parece evidente que la reflexión se centre en las circunstancias específicas que la llevaron a su clausura. Sin embargo, para reconstruir su perfil vamos a fijar la mirada en otro momento, en otra imagen que nos traslade a su esencia, a la manera de sentir y hacer.

¿Por qué el modelo de Ulm supone una nueva **visión**? ¿Qué condiciones permiten en este momento establecer una distancia con las propuestas del pasado? ¿Cuál es el referente pedagógico previo para el mundo del arte, el diseño y la arquitectura?

El antecedente inmediato lo encontramos en la Bauhaus —que el próximo año celebra el centenario de su nacimiento en 1919— y que tras la primera Guerra Mundial, de la mano de Gropius, inicia el recorrido hacia la unidad en la formación integral del diseñador en todos los campos del arte, con la intención de alcanzar una nueva estética que llegue a todos los ámbitos de la vida cotidiana. Por ello la Staatliche Bauhaus ha sido considerada la primera escuela de diseño del siglo XX, que introduce en la formación del diseñador una visión más abstracta, que

abandona la decoración y el ornato, desde los postulados de Paul Klee,¹ Wassily Kandinsky, Oscar Schlemmer o Laszlo Moholy-Nagy.² Los estudiantes reciben formación en distintas áreas: pintura, escultura, teatro, cerámica, vidrieras y tejidos, una revisión vinculada a la producción artesanal y al trabajo de taller.

A partir de 1923, la Bauhaus deja atrás el arte aplicado, que se caracteriza por productos singulares y muchas veces exclusivos y va estableciendo las bases de lo que hoy se conoce como diseño industrial. Pero es años más tarde, tras el acontecimiento de una nueva guerra, que el paso definitivo hacia la industrialización se va a conseguir en la HfG.

El diseñador en Ulm no es un artista, y para romper con esta visión a la que había inducido la Bauhaus es preciso dar una justificación de las razones, establecer una terminología precisa y acotada de lo que es el diseño. La exposición del 58 es clave para entender el mensaje que la HfG quiere dar a conocer al mundo.

El mundo del diseño y la industria deben trabajar coordinados. El diseñador debe participar en el proceso industrial. Debe convertirse en una figura que lo abarca todo, incluso debe diseñar la nueva maquinaria que precisan las nuevas formas y materiales empleados. Se proyectan elementos en plástico reforzado con fibras, cáscaras y pieles continuas ligeras que adquieren diferentes formas y pueden rellenar moldes. Los medios de producción permiten al nuevo diseñador visualizar nuevas formas. La inclusión del diseño en los procesos industriales evita cualquier relación con la visión artística o decorativa del mismo y la formación de los nuevos diseñadores debe contemplar estas necesidades. La educación es el medio elegido para alejarse de la tradición artística y la labor artesanal. Hoy en día se reconoce internacionalmente el legado de la Escuela de Ulm: haber precisado el perfil profesional del diseño industrial y de la comunicación visual, incrementando programas de estudios para estas profesiones acordes con la época.

Una etapa crucial de la Escuela transcurre entre los años 1956 hasta 1958, cuando se complementa el programa curricular con materias científicas. En 1956, Max Bill, que proviene de la

Bauhaus, renuncia a la rectoría que ha llevado desde el inicio de la Escuela. La institución pasa a ser dirigida por un Consejo de rectores, entre ellos Otl Aicher y Tomás Maldonado. Un año después Bill se retira de la Escuela y deja lugar para la nueva orientación. Es Maldonado quien organiza el nuevo plan de estudios.

En Ulm, la industria y la tecnología se entendían como fundamentos culturales y las ciencias se definen como referencia para lograr un método sistemático de trabajo. Partiendo de la posición de que diseñar o proyectar es un proceso que busca acercarse a la mejor solución posible en un contexto determinado, se aplica la metodología para dar con soluciones racionales, que estén determinadas por la finalidad y la utilidad.

La matemática, la geometría, la topología o la semiótica, son las nuevas materias que abren el camino y la formación al nuevo diseñador. Este aspecto marca el cambio con cualquier otro modelo precedente: se abandonan posiciones subjetivo-expresionistas como las de Itten, Klee, Kandinsky o experimentos formalistas de Moholy-Nagy que conocemos de la Bauhaus. En Ulm se introduce el estudio de la percepción y las leyes que la rigen, términos de unidad física y perceptiva, armonía y proporción, ritmo, estructura, escala, composición, forma, incluso la verdad y la veracidad.

Por primera vez se habla de encontrar un equilibrio entre ciencia y diseño, entre teoría y práctica. Maldonado anuncia la ruptura definitiva con la Bauhaus en el discurso de apertura del curso 1957/58 y, con ello, un cambio de rumbo:

Aceptamos solamente la actitud progresista y anticonvencional, el deseo de contribuir a la sociedad en su propia situación histórica. En este sentido, y solo en este sentido, estamos continuando la labor de la Bauhaus (Maldonado citado en Fernández Campos).

Maldonado da un impulso definitivo en la acción de abandonar la perspectiva del arte y adoptar, en palabras de Giovanni Anceschi (2007, 136), «una visión gnoseológica y tecnológico-científica y, sobre todo a otra perspectiva: la del diseñador».

MOMENTO DE LA MEMORIA

LAS FOTOGRAFÍAS seleccionadas muestran la imagen de un momento clave entre los muchos episodios singulares acontecidos en la HfG; de docencia, de trabajo de taller, de reuniones y crónicas. Y ha sido elegida porque marca un antes y un después para la figura del diseñador. Esta imagen es la de la Exposición de 1958.

En el otoño de ese año una gran exposición tuvo lugar en el edificio de la HfG. Cinco años después de su inauguración, la institución se presentó al público por primera vez, mostrando los resultados de su docencia en las diferentes materias impartidas, así como del trabajo realizado por sus docentes.

En 1958 también vio la luz el primer número de la revista de la HfG *ulm* que fuera publicada en alemán, inglés y francés, y que se prolongaría durante toda su vida hasta el cierre definitivo de la Escuela. Este acontecimiento pone en valor su discurso, lo que han sido capaces de consolidar, el nuevo camino a seguir, una nueva visión para mostrar al mundo y romper con la etiqueta de ser considerados «una segunda Bauhaus».

Desde el poder que tiene esta imagen, como una ventana abierta al mundo y a la comunicación, nos muestran una nueva perspectiva. En ella descubrimos las intenciones de un colectivo que, tras poner a prueba durante cinco años el modelo de Max Bill, consigue cambiar el rumbo de manera decisiva en el curso 1957/58.

¿Hasta qué punto es intencionado el valor implícito de la imagen? ¿Es la imagen algo atemporal que permanece fiel al momento?

La imagen mostrada es objetiva, tiene una intención concreta: la imagen en sí se estudia como forma de comunicación visual. La imagen de la exposición es un mensaje al mundo y quiere conseguir su aprobación.

LA IMAGEN, DOS SECUENCIAS, UN MISMO PLANO

Pongamos un caso en que perciban una peculiaridad en los poemas de un poeta determinado. A veces pueden encontrar similitud entre el estilo de un músico y el estilo de un poeta o un pintor que vivió en la misma época. Por ejemplo, Brahms y Keller. (...)

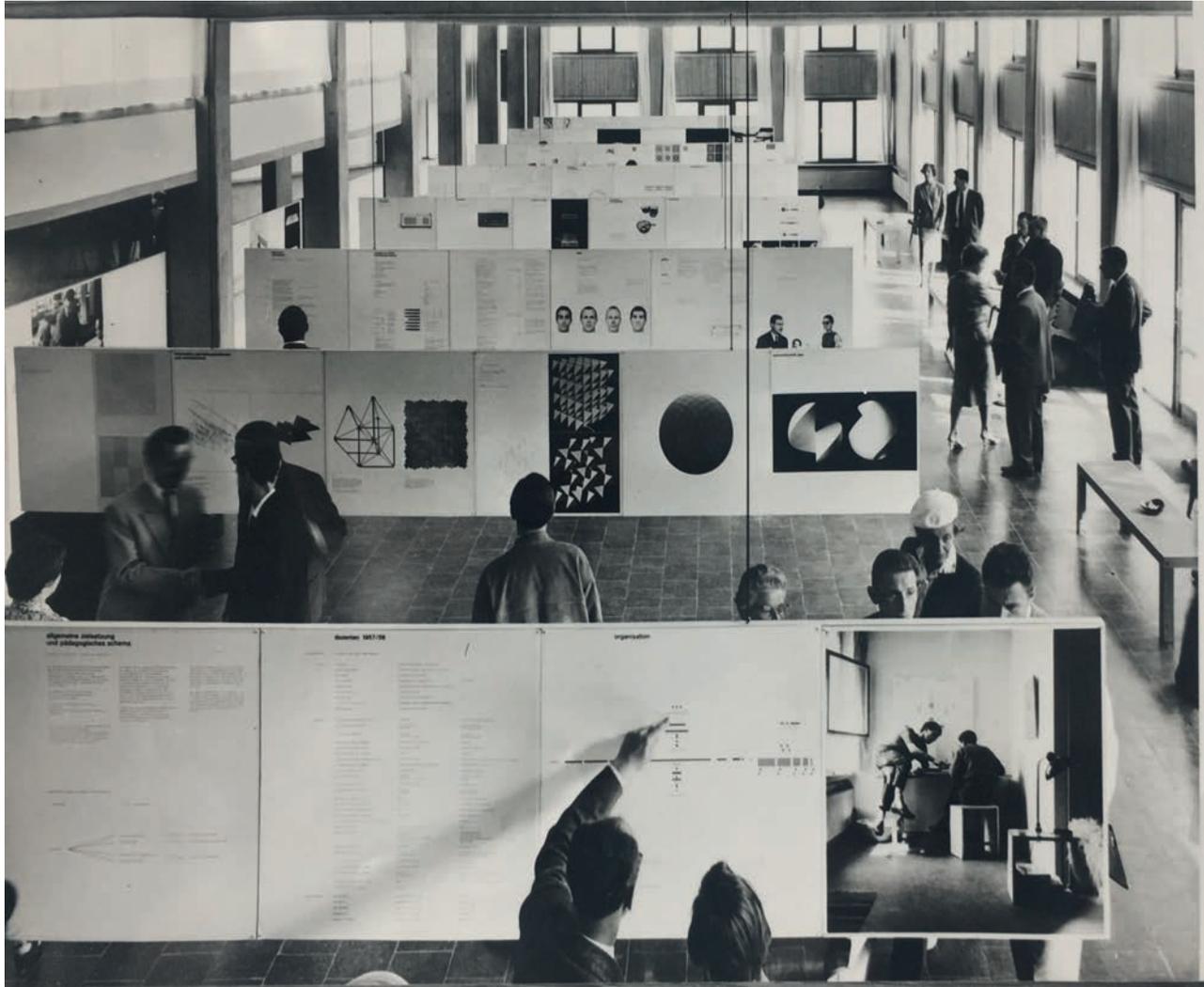
Si digo que tal tema de Brahms es extremadamente kelleriano, el interés que esto tiene es, en primer lugar, que los dos vivieron en la misma época. También que ustedes pueden decir el mismo tipo de cosas de ambos. La cultura de la época en la que vivieron. Al decir esto, ello adquiere interés objetivo. El interés puede ser que mis palabras sugieren una conexión oculta (Wittgenstein 2000, 50).

La imagen de la Exposición del 58 está tomada desde un punto de vista centrado, ligeramente elevado que, sin llegar a ser una vista aérea, infiere una posición dominante. La cámara está colocada en la cabina de proyección del aula contigua a la Mensa, el comedor de estudiantes.

Los espacios se muestran conectados para convertirse en el escenario para la exposición. La sala se abre a la terraza por dos de sus lados, y de esta forma establece una continuidad con el exterior, con la naturaleza próxima.

Hay dos imágenes, imágenes que varían ligeramente y complementan el significado. Nos centraremos en las dos que ofrecen una vista general del espacio. Los fotógrafos eligen el mismo punto de vista, deben estar uno al lado del otro, uno más centrado. Las personas están en posiciones similares, son las mismas. Entendemos que es el mismo momento, apenas unos minutos separan la instantánea.

El encuadre también es similar. Ambos autores hacen pruebas sobre la altura correcta del punto de vista. En unas ocasiones desaparecen las ventanas del fondo y se recorta el espacio expositivo, la imagen se centra en el contenido. En otras se abre más el cuadro y se muestra todo el espacio. Se comparten elementos, pero cada uno aporta sus propios matices, su léxico, su manera de ver y mostrar.



[**Figura 1.** Exposición de trabajos de los estudiantes y profesores en el comedor y sala de conferencias de la HfG de 1958.]
Fuente: Wolfgang Siol, publicada en *ulm 2*, octubre de 1958.



[**Figura 2.** Exposición de trabajos de los estudiantes y profesores en el comedor y sala de conferencias de la HfG de 1958.]
Fuente: Klaus Wille, publicada en *hfg ulm. Ulm School of Design 1953-1968* (Ulm: HfG-Archiv 2007).



[Figuras 3, 4, 5 y 6. Espacio donde están situados los dos fotografías. De las cuatro ventanas abiertas a la sala, se utilizan las dos centrales, en un espacio oculto tras el panelado de madera.]

Fuente: Emilia Benito. Ulm, junio 2018.



[Figura 7. Imagen del comedor, escenario de la exposición, 1954.]

Fuente: Max Graf. Publicada en *hfg ulm. Ulm School of Design 1953-1968* (Ulm: HfG-Archiv Ulm, 2007).

Wolfgang Siol, *Werkstattmeister*, maestro del taller de fotografía en la HfG desde 1955/56, se mantiene fiel al dogmático blanco y negro, pero el negro se pierde entre la amplia gama de grises, gracias a la luz, al control de la fotografía. Es algo que se oculta, todo es continuidad, no hay fisuras. Siol capta el momento con total serenidad, elige la posición en la que se sitúan los visitantes. Por una parte, prefiere que no interfieran demasiados entre los paneles y prefiere que se sitúen en el lateral de la sala. Siol da un testimonio de una manera exquisita, su imagen es **una narración**, un poema sin palabras.

Klaus Wille, estudiante desde 1956/57 en VK, Comunicación Visual, presenta el momento con una vista en color, algo poco habitual para las fotografías revisadas en el Archivo de la Escuela de Ulm,³ donde el color se reserva para los trabajos gráficos. Y así destaca en la propia imagen, entre grises, blancos y negros, una esfera, un estudio de color.⁴ Este elemento cobra total protagonismo y los tonos del resto de la imagen se desvanecen.

Wille convierte, posiblemente sin saberlo, el color de este ejercicio en un hueco que se distingue en la imagen y atrapa nuestra atención.

El encuadre se centra en los paneles y la gente. Corta voluntariamente el contenedor, no podemos ver el edificio pero se intuye y elige posiciones anecdóticas de los visitantes, dejando ver los pies y las caras. Parece estar buscando solución a un enunciado y aprovecha la ocasión para experimentar.

Transmite una imagen viva, **una crónica**.



[Figura 8. Parte del espacio que ocupa la exposición, la Mensa, comedor de estudiantes, 1959.]

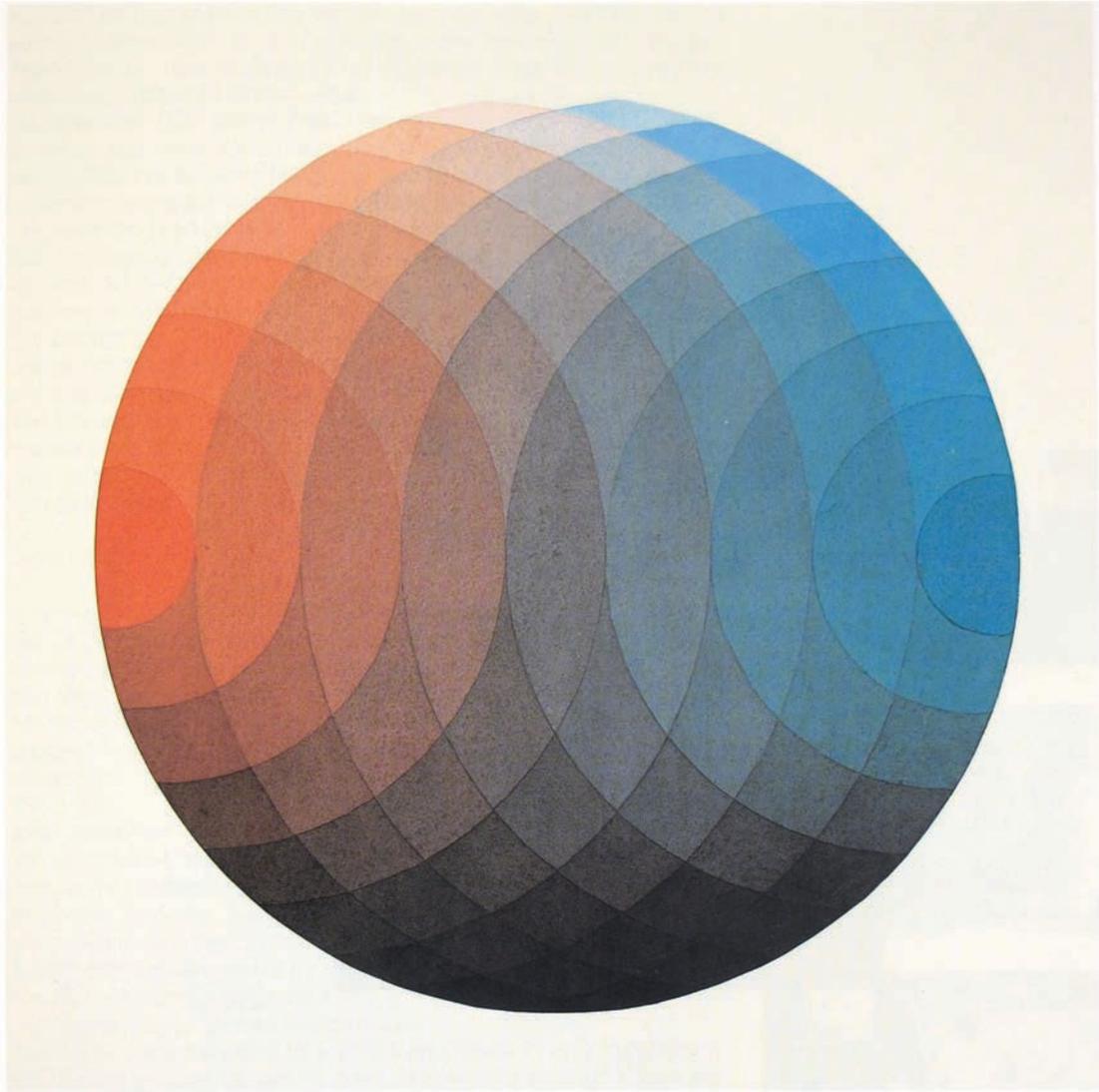
Fuente: Max Graf. Publicada en *hfg ulm. Ulm School of Design 1953-1968* (Ulm: HfG-Archiv Ulm, 2007).

LA IMAGEN del espacio muestra el lugar soporte donde se desarrolla la acción: el edificio, omnipresente en casi todas las imágenes de referencia de la HfG. Max Bill deja la escuela, una empresa en la que puso empeño y no consiguió llevar a buen puerto. Pero dejó su legado. El edificio que se convierte en protagonista indiscutible desde su construcción y queda inmortalizado en los actos más significativos, desde las conferencias magistrales y visitas de los grandes maestros que pasaron por Ulm como Gropius, Fuller o Mies van der Rohe, a las reuniones distendidas de alumnos y profesores en la terraza de la Mensa. Escenario de interiores y exteriores. De imágenes reflejadas en sus vidrios y de detalles directos desde las manillas de la carpintería a las aristas achaflanadas del hormigón. Es un espacio topológico que permite la entrada y salida de manera física y visual; que redirecciona a la gente y, sin tomar conciencia, permite llegar de nuevo al interior. En este espacio, la exposición cobra un **valor especial**. No solo se exponen los trabajos en los paneles instalados en la sala, sino también se exhibe el propio edificio e incluso otros elementos que pasan voluntariamente desapercibidos como las lámparas diseñadas para este edificio de Walter Zeischegg.⁵

La intención pretendida, mostrar su trabajo al mundo, se refuerza una y otra vez. Todo se pone a la vista para darse a conocer: amanecer a la cultura y las nuevas tecnologías y compartir la convicción de su propuesta. Por eso este momento tiene algo mágico que se traslada a cada uno de los elementos que estamos analizando. Es una exposición dentro de una exposición. Y los elementos se funden. ¿Qué es límite y qué es espacio?, es difícil distinguir porque todo se muestra. La exposición ocupa una parte del comedor, pero en la imagen no podemos ver la barra de la cafetería ni la salida desde la cocina. Unos paneles laterales se convierten en el límite físico que cierra la visión y segrega el espacio, para centrar la atención en la acción, que se abre únicamente, como decíamos antes, a la terraza.

EL ESPACIO

CONTENEDOR



[**Figura 9.** Trabajo expuesto en los paneles: estudio de color, realizado por Helmut Müller-Kühn en el curso de Helene.]
Fuente: Nonné-Schmidt, 1955. Publicado en el catálogo *Bauhäusler in Ulm* (Ulm: HfG-Archiv Ulm, 1993).

EL CONTENIDO

EL ESPACIO contiene una serie de elementos fijos: los paneles expositivos y un mobiliario mínimo que, situado en un lateral, gradúa la transición hacia la terraza. Por la sala, deambulan las personas que visitan la exposición: son el contenido móvil.

La gente y su indumentaria forman parte de la escena, permite reconocer algunos personajes que se identifican fácilmente y localizar dónde se encuentran en cada momento. La señora de la boina blanca ha girado; en el primer momento mira al objetivo y en el segundo está de espaldas y ha avanzado. Es una imagen en el tiempo, dos fotogramas en secuencia. El espacio físico se mueve, y además sabemos cuál fotografía se tomó primero.

Mediante la fotografía el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente en un conjunto de anécdotas y faits divers. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad y en cambio confiere a cada momento un carácter misterioso (Sontag citada en Berger 2016, 59).

El año 1957/58 supone la revisión de la línea pedagógica seguida en los cinco primeros años.⁶ No hay nombres que identifiquen a los autores de cada trabajo. En algunos de los paneles se muestran los listados completos de los docentes y alumnos. Se muestra un conjunto, una manera de hacer sin individualidades. Maldonado explica años más tarde en su discurso inaugural como rector de la HfG en el 64 que todos son un grupo con una misión concreta, y esta misión solo puede alcanzarse siendo un colectivo. En el texto aclara además las intenciones de la escuela:

La HfG no es solo una escuela para la educación en un tema específico, la HfG se parece más a una comunidad cuyos miembros comparten las mismas intenciones: otorgar estructura y contenido al mundo que nos rodea (Maldonado 1964).

Las palabras que acompañan los paneles se eligen cuidadosamente, al igual que las imágenes. Entre ellos identificamos el ejercicio de color del curso de Helene Nonné-Schmidt, estudios espaciales de Herbert Ohl, varios ejercicios del curso básico de Tomás Maldonado y alguno de los productos realizados resultantes de la colaboración de diseño con la empresa Braun.

IMAGEN

ANALIZADOS los espacios o telones que componen esta escena vemos que las dos imágenes fotográficas presentadas son icónicas porque siguen las pautas de aquello que representan, las mismas reglas de juego a las que obedecen los objetos presentados en la exposición.

Se establece una cierta distancia por el punto de vista ligeramente elevado que se ha elegido, panorámico, que produce un efecto de distanciamiento. El montaje de la imagen incide en esa separación, esa sensación de extrañamiento: los paneles parecen suspenderse en el vacío. Una composición geométrica con líneas horizontales que definen las bandas de paneles y la gente que dibuja una serie de puntos aleatorios que organiza un espacio abstracto.

No estamos inmersos en la exposición, no somos el público de la exposición, se nos muestra para que la analicemos, se nos brinda la capacidad de decidir si queremos adoptar una visión objetiva sobre la propia visión.

Podemos entender que es una imagen sobre la imagen, «una metaimagen» que responde a la dinámica de la propia escuela, se establece un juego similar al propuesto en la HfG.⁷ En ambos casos ocurre algo similar, ambos plantean un doble interés: por un lado, nuestras intenciones y por otro las diferentes apreciaciones que cada espectador puede tener del objeto representado. Y esto así es considerado a la hora de crear y pensar. La capacidad de transmitir y conseguir que otros perciban tal y como lo hemos imaginado.

La disposición de los objetos, el encuadre de la fotografía es tan relevante como los propios objetos expuestos. Unos pocos años antes, en 1954, Max Bense, filósofo de cabecera de la HfG y profesor de esta misma, cita en su obra *Estética* a Ludwig Wittgenstein: «La gramática dice qué clase de objeto es algo» (1969, 103). Los objetos expuestos, las reglas del juego del montaje de la exposición, la fotografía y el propio edificio al privilegiar ese punto de vista, siguen la misma gramática, la misma técnica. Bense explica la clave del juego: «La técnica del extrañamiento de Bertolt Brecht no es otra cosa que el aprovechamiento estético de un determinado juego de lenguaje puesto al servicio del discurso y de la acción dramáticos» (1969, 107). ¿En qué consiste esa técnica? En establecer procesos que despierten en el espectador la sensación de lo extraño (*Verfremdung*) frente a las técnicas clásicas que buscan la empatía, la proyección sentimental (*Einfühlung*).



[**Figura 10.** Klaus Wille también documentó el montaje de la exposición en una serie de fotografías. Acá vemos una de ellas.]
Fuente: Klaus Wille publicada en *hfg ulm. Ulm School of Design 1953-1968* (HfG-Archiv Ulm, 2007).

Por un lado, la empatía, *Einfühlung*, la identificación, que corresponde al arte clásico, a la imitación, donde todo viene dado, donde el pintor imita la naturaleza y el actor se identifica con el personaje. Representan una justificación del mundo donde todo está en su lugar. Por otra parte, el extrañamiento, *Verfremdung*, el actor no representa, simplemente presenta su personaje, le designa y muestra que tiene alternativas de acción. En palabras de Bense:

A mi vez, quisiera lograr que el «efecto de lo extraño» que Brecht describió para sus dramas, para el arte teatral, posee una significación general aplicado al arte moderno cuando éste, reflejado en sus sentimientos, provoca el shock. En la medida en que Picasso, Léger y otros confieren al arte una función crítica o, dicho con mayor precisión, una función de crítica social está presente el «efecto de lo extraño» (1969, 108).

La visión conjunta de ambas fotografías reconstruye una imagen, en el marco elegido: el edificio de la HfG, en el lugar adecuado: el comedor, con la mirada precisa; la mirada de Ulm. Y todo ello nos traslada a ese momento:

La Exposición de la HfG 1958 en el edificio de Max Bill. Ambas evocan el contenido trascendental implícito de un tiempo, de un instante, del nacimiento de una nueva figura: la del diseñador liberado frente a condicionantes artísticos. Las fotografías recomponen, más que nunca, una instantánea de este cambio de rumbo: el nacimiento de una nueva visión sobre los objetos. Parafraseando a Wittgenstein, son extremadamente ulmianas. Las fotografías están haciendo lo mismo que el diseño de Ulm, objetividad e integración con la sociedad.

Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula sobre las intervenciones de la cámara. La omnipresencia de las cámaras sugiere persuasivamente que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, acontecimientos dignos de fotografiarse (Sontag citada en Berger 2016, 59).

Nadie en 1958 podía pensar que solo diez años después todo habría terminado, que las imágenes tomadas por Wolfgang Siol, como documentación de un evento importante, y por Klaus Wille como un ejercicio de clase, tendrían el valor y la capacidad de transportarnos a ese momento.

NOTAS

- 1 En relación a los autores mencionados, destacar el valor que en este camino a la abstracción tiene la publicación de *Esbozos Pedagógicos* de Paul Klee que puede consultarse en Paul Klee, *Teoría del arte moderno* (Buenos Aires: Cactus, 2007).
- 2 La escuela de Ulm se ha relacionado en un principio directamente con el programa de la Bauhaus, pero en realidad presenta mayor conexión con la línea que Laszlo Moholy-Nagy propone en Chicago «Institute of Design» en los cuarenta.
- 3 La mayor parte de los estudios de fotografía y documentación de la Escuela, tales como las imágenes de conferencias, del edificio o de los objetos proyectados en los trabajos de fin de grado –*Diplomarbeiten*– se realizan en blanco y negro. Los estudios teóricos de la geometría de la naturaleza o las imágenes de los trabajos prácticos, que los alumnos presentan son también monocromos, incluyendo a menudo numerosas gamas intermedias de gris.
- 4 Ejercicio del *Grundlehre*, curso básico, propuesto por Helene Nonné-Schmidt y realizado por el estudiante Helmut Müller-Kühn, 1955.
- 5 Walter Zeischegg, docente en el Departamento de Diseño de Producto hasta 1968 y en el Instituto de la forma del producto, participa en el concepto y estructura de la HfG de 1951 hasta 1954. Nace en 1917 en Viena y fallece en 1983 en Ulm. Nota del Curriculum del Archivo de la HfG.
- 6 Klaus Krippendorff explica que Cornelia Koch le escribe y describe la HfG como heredera de la Bauhaus (Max Bill) matizada por la intención educativa y arquitectónica: «La metodología es visual fundamentalmente, y se basa en tres componentes: la teoría de la percepción basada en los principios de la Gestalt, la simetría como transformación sistemática de la forma y la topología como las relaciones de las formas en el espacio». Los ejercicios de Maldonado, como «inexacto a través de exacto» o «el negro como color» están descritos en Klaus Krippendorff, *Designing In Ulm and Off Ulm*, en Czempfer, Karl-Achim, ed. hfg ulm, *Die Abteilung Produktgestaltung, 39 Rückblicke*. (Dortmund: Dorothea Rohn Verlag, 2008).
- 7 Willian S. Huff explica cómo «en los ejercicios de Maldonado: negro como color (Schwarz als Farbe), o exacto e inexacto (Genau-Ungenau), podemos transmitir diferentes intenciones dependiendo de la estrategia que sigamos», en Willian S. Huff, «Albers, Bill y Maldonado: el curso básico de la Escuela de Diseño de Ulm (HfG)» en Tomás Maldonado. *Un itinerario*. ed. por Vincenza Russo (Milán: Skira, 2007). Estas **intenciones** las vemos claramente reflejadas en los ejercicios gráficos, porque hay unas fórmulas a seguir. Las mismas fórmulas se repiten en las dos imágenes analizadas: la homogeneidad de los contrastes y las sombras en la imagen en blanco y negro de Wolfgang Siol, como también en la singularidad del color en la fotografía de Klaus Wille.

REFERENCIAS

- Anceschi, Giovanni. «Maldonado, semiótico del conocimiento», en Tomás Maldonado. *Un Itinerario*, ed. por Vincenza Russo (Milán: Skira, 2007), 136.
- Bense, Max. *Estética*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1969.
- Berger, John. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L, 2016.
- Curdes, Gerhard. *Die Abteilung Bauen an der hfg Ulm, eine Reflexion zur Entwicklung, Lehre und Programmatik*. Ulm: club off ulm e.V, 2001.
- Curdes, Gerhard, ed. *HfG Ulm: 21 Rückblicke. Bauen - Gemeinschaft - Doktrinen, HfG Ulm*. Ulm: club off ulm e.V., 2006
- Czempfer, Karl-Achim, ed. hfg ulm, *Die Abteilung Produktgestaltung, 39 Rückblicke*. Dortmund: Dorothea Rohn Verlag, 2008.
- Eppinger Curdes, Susanne; Stempel, Barbara. *Rückblicke: die abteilung visuelle kommunikation an der hfg ulm 1953-1968*. Ulm: Dorothea Rohn Verlag, 2012
- Maldonado, Tomás. «Rede des Vorsitzenden des Rektoratskollegiums der Hochschule für Gestaltung, Tomás Maldonado, zur Eröffnung des Studienjahres 1957/58 am Donnerstag den 3. Oktober 1957». (Discurso del Rector de la Escuela Superior de Diseño, Tomás Maldonado, para la apertura del curso académico 1957/58 el jueves 3 de octubre de 1957) (discurso inédito, HfG Ulm), citado en Ángel Luis Fernández Campos: «De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm» (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, en elaboración).
- Maldonado, Tomás. «Discurso inaugural del Rector de la HfG» (discurso, HfG Ulm, 5 de octubre 1964).
- Maus, Monika; Schubert, Peter, ed. *Rückblicke. Die Abteilung Film – Institut für Filmgestaltung an der hfg ulm 1960-1968*. Ulm: Dorothea Rohn Verlag, 2012
- Müller-Krauspe, Gerda. *HfG Ulm, die Grundlhre von 1953 bis 1960*. Ulm: club off ulm e.V, 2011.
- Seckendorff, Eva von. *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm: Gründung (1949-1953) und Ära Max Bill (1953-1957)*. Marburg: Jonas Verlag, 1989. Serie: «Club Off Ulm».
- Rinker, Dagmar; Quijano, Marcela. ed. *ulmer modelle, modelle nach ulm: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968*. Ulm: Hatje Cantz, 2003.
- Roericht, Nick (Hans), *Arbeitsgruppe HfG-Synopse. HfG-Synopse*. Ulm: Edition HfG Synopse, 1982.
- Russo, Vincenza, ed. Tomas Maldonado. *Un Itinerario*. Milán: Skira, 2007.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Citad en John Berger, *Mirar* (Barcelona: Gustavo Gili, S.L, 2016).
- Koenig, Thilo; Koetzle, Michael; Wachsmann, Christiane. *Objekt + Objektiv = Objektivität? Fotografie an der HfG Ulm 1953-1968*. Ulm: Ulmer Museum HfG Archiv, 1991.
- Wachsmann, Christiane. *bauhäusler in ulm. Grundlehre an der HfG 1953-1955*. Ulm: Ulmer Museum HfG-Archiv, 1993.
- Wachsmann, Christiane; Hanslovsky, Sabine; Kitschen, Friederike; Vogel, Thomas. *hfg – die frühen Jahre. Fangen wir an, hier in ulm*. Ulm: Ulmer Museum HfG Archiv, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig. *Movimientos del pensar*. Valencia: Pretextos, 2000.

DOCUMENTUM

ENTOS

A photograph of a room with a red wall. A clothesline with laundry (white shorts, black socks) is stretched across the upper part of the frame. In the foreground, a sofa with a light-colored, wrinkled coverlet and two matching pillows is visible. The text is centered on the wall.

NARRATIVAS DOCUMENTALES

PROYECTO FOTOGRÁFICO

SEMPRE DONNA.
SIEMPRE MUJER

*

*BEATRIZ MÚNERA BARBOSA**

Desde el año 1839, la fotografía ha sido un medio vital para la comunicación y la expresión. Es la historia de un medio expresivo más que de una técnica. La fotografía es a la vez una ciencia y un arte, y ambos aspectos aparecen inseparablemente ligados a lo largo de su asombroso ascenso, desde ser un sustituto para la habilidad manual hasta ser una forma artística independiente.

BEAUMONT NEWHALL

LAS FOTOGRAFÍAS nos han enseñado el mundo. A través de ellas, personas con otras miradas, con una manera particular de ver y con tecnologías emergentes y diversas, nos han permitido conocer cosas increíblemente pequeñas, personas inesperadamente grandes, sucesos extraordinarios y relevantes y también objetos inimaginablemente lejanos como las estrellas. El potencial inmenso de la imagen, su poderosa capacidad para relatar y contar historias hacen de ella una magnífica herramienta de expresión. La fotografía comunica y narra, y contribuye a la formación de memoria.

Durante el primer semestre de 2018, recibí la invitación de participar con mis estudiantes en el proyecto *Sempre Donna. Siempre Mujer*. Desde el primer momento, la iniciativa nos emocionó por el extraordinario servicio social que lleva a cabo la Congregación Siervas de Cristo Sacerdote, focalizado en la atención a mujeres de todas las edades y procedencias que se encuentran en situación de vulnerabilidad. Nos acercamos a conocer «Las casas de la esperanza», visitamos en varias oportunidades estos lugares de refugio y protección y a las hermosas mujeres que allí habitan, para aprender de ellas y su dignidad,

para escucharlas y documentar con fotografías sus cotidianidades, sus condiciones de vida, el espacio habitado, los acontecimientos que las afectan y sus efectos.

Conscientes de la importancia de formar nuevas generaciones de fotógrafas y fotógrafos que entiendan el valor del documento y del documental, que sus imágenes comuniquen con sentido narrativo, que ayuden a comprender los contextos y a entender las realidades y que evalúen también la importancia de la ética en su quehacer, han sido las líneas directrices de este ejercicio, parte de la asignatura Fotografía Documental del programa en Producción de Imagen Fotográfica de la Escuela de Diseño, Fotografía y Realización Audiovisual de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Presentamos aquí una selección del material fotográfico resultado de la investigación, la solvencia técnica y el interés que han demostrado las y los estudiantes por narrar acontecimientos y problemáticas de nuestra contemporaneidad. Ellos son: Carla Isaza Kranz, Lina Paola Gasca Martín, Daniela Prieto Rodríguez, Manuela Beltrán Rico, Juan David Arboleda, Alejandro Quesada y Nathalia Angarita Silva.



PRESENCIA *COMÚN*

CARLA ISAZA KRANZ

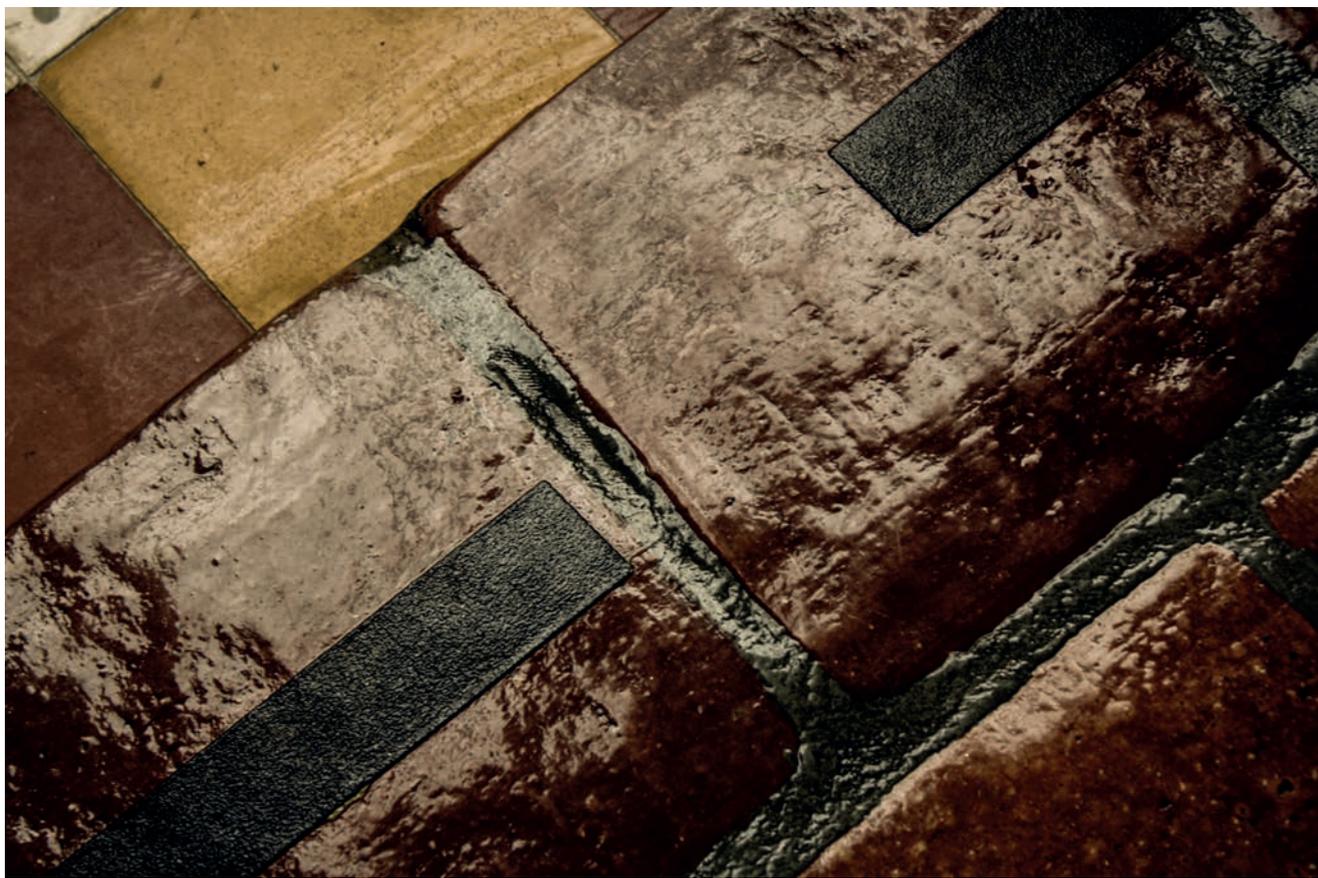
UN «DOCUMENTO» es la evidencia de que algo es y existe.

La fotografía documental permite dar a conocer evidencias con un fin: hacer visible ante un público algo que por sí solo no lo es. La importancia del trabajo del fotógrafo está en que su forma de ver e interpretar una situación a través de la cámara condiciona la percepción y reacción del público frente a estos documentos.

El espacio es un modo de abordar la complejidad de esta Organización. Es la presencia común que lleva implícito un límite. En este caso, un límite entre el pasado y el presente, entre la vulnerabilidad y el bienestar, entre el abandono y el acompañamiento, entre la indiferencia y el apoyo. El espacio protege, no actuando como barrera, sino como entorno que envuelve la existencia de estas mujeres. El lugar que ocupa cada una es un ambiente digno que le permite llevar una soledad acompañada, protegida de la vulneración.









DOS VECES *TÚ*

LINA GASCA MARTÍN

LA DUALIDAD de estar en el pasado y a la vez en el presente es una cualidad de la mente que nos guía al recuerdo y a la reconstrucción de nuestro ser, de su ser. ¿Qué hacer cuando a mi mente le llega un recuerdo fugaz, pero no lo siento realmente mío? ¿Sonreír? Tal vez sonreír como una niña, una niña a la que le gusta lo que está pasando, pero no lo que pasó; una niña a la que le gusta jugar y reír a carcajadas porque no se acuerda de lo que vivió, pero sabe que vive.

Este trabajo es una reconstrucción de recuerdos que crearon reflexión y amor, mucho amor por la vida. Puedo afirmar que esta experiencia aumenta la felicidad y orgullo frente al género del cual hago parte, por el valor, la alegría y el entusiasmo que esas mujeres poseen.







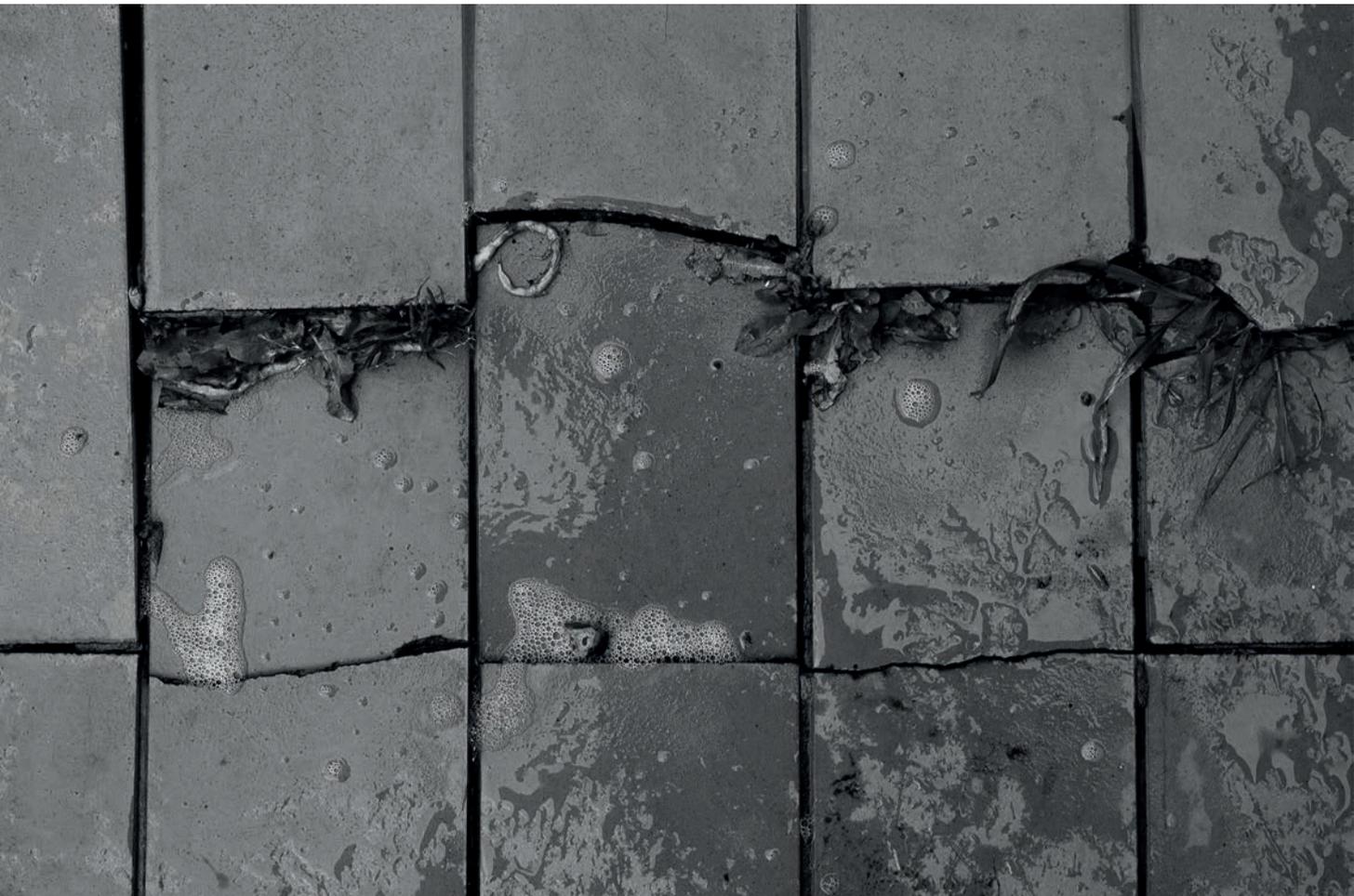
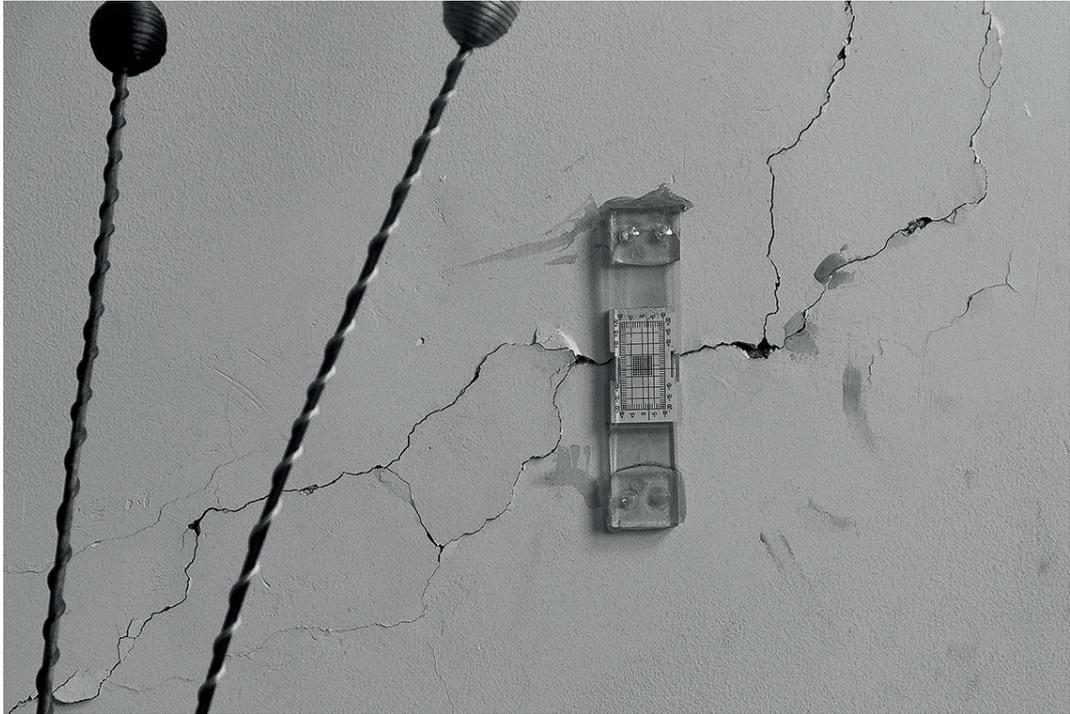


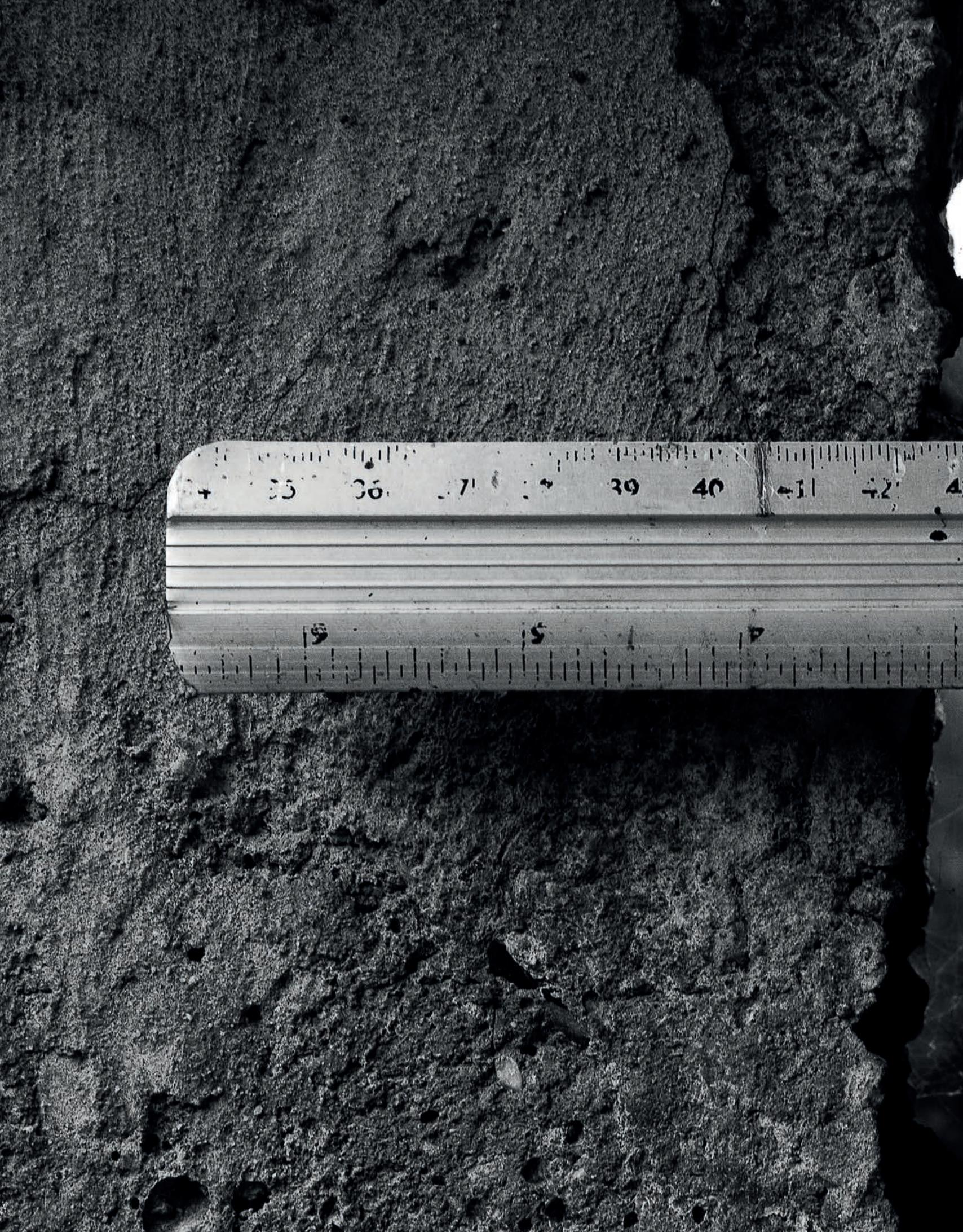
SIN *TÍTULO*

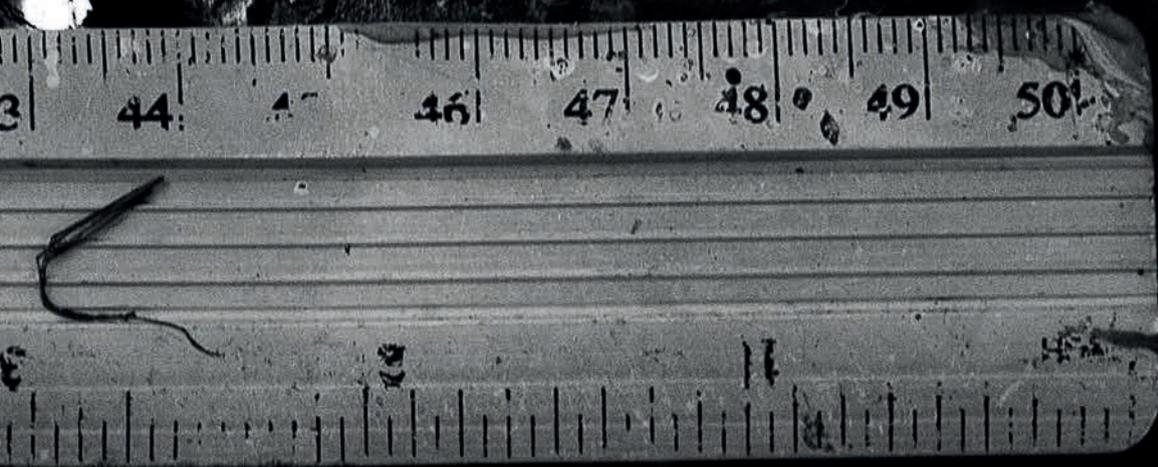
DANIELA PRIETO RODRÍGUEZ

¿QUÉ PASARÍA si un día, nuestra casa se empezara a caer a pedacitos? ¿Si las paredes se abrieran poco a poco y llegara el punto de poder ver a través de esas grietas? Pensé en ese refrán que dice «Si las paredes hablaran». Aquí hablan, no para decir lo que han visto y escuchado, sino para hablar de su vejez, de su cansancio, de su salud y enfermedad, de tristeza, de dolor. Sus habitantes no hablan de eso, las mujeres allí son alegres, felices, fuertes. Hablan de juguetes, juegos y prendas de vestir.

Mirar a través del lente y fotografiar nos permite comparar, ver contrastes, detalles que obviamos o pasamos por alto. Al documentar, podemos ser positivos, optimistas. O también lo opuesto. Pero siempre hay que considerar los dos lados de cualquier situación.









MEMORIA, IDENTIDAD ***Y TIEMPO***

MANUELA BELTRÁN RICO

EL PASO del tiempo es ineludible, nos obliga a ser olvidados, nos vuelve vulnerables, pero nos hace humanos. La memoria nos construye y nos identifica, pero cuando esta se pierde nos despoja de los recuerdos que dirigen la conciencia.

Este trabajo es un pequeño homenaje a la labor que durante 100 años ha realizado la Congregación Siervas de Cristo Sacerdote, dignificando a la mujer y exaltando su valor. La experiencia de trabajar con esta comunidad nos ha sensibilizado en nuestra labor como fotógrafas, nos ha puesto de cara frente a una realidad que está presente en nuestra sociedad, pero que muchos tienden a ignorar. El propósito de este proyecto es retratar la dualidad de las mujeres que habitan en el hogar, que viven en un tránsito constante entre el pasado y el presente que, independientemente de su edad, las lleva a sentirse niñas.







SEMPRE DONNA.
SIEMPRE VIVA

JUAN DAVID ARBOLEDA





DESDE QUE adquirimos conciencia, los humanos comenzamos a comprender que el ciclo de la vida incluye un deterioro natural de nuestro cuerpo, nuestro recipiente, y de nuestra mente, la sustancia. Le tememos a ello, a tener que afrontar nuestra realidad como seres vivos y ver después de muchos años cómo se pasa de rápido nuestra vida y asumir que está pronta a terminar. Pero aun así, existen lugares donde el tiempo se detiene, por lo menos en la conciencia.

En el Hogar Clarita Santos, la realidad se transforma y adquiere color. Las niñas arrugadas que viven en este lugar llegan a su vejez con la capacidad cognitiva de una persona de cinco años; el tiempo se detiene en lo más profundo de su mente para dejarlas en una edad más pura y hermosa, una edad de expresión, curiosidad, inocencia. Sus sonrisas y cariños las hacen increíblemente valiosas y así mismo vulnerables al contaminado mundo exterior. Este es un pequeño vistazo a toda la magia que sucede en la «Casita de la esperanza». La oportunidad de compartir en este lugar es de todos y todas, pues sus puertas están «Siempre abiertas. Sempre aperte».





SIN *TÍTULO*

ALEJANDRO QUESADA

ES CONMOVEDOR entrar a un espacio ajeno a nuestra cotidianidad y poder fotografiar la intimidad de estas mujeres. Podría decir que este ejercicio de capturar su vida diaria te hace sentir parte de ella, y al registrar los espacios donde se desenvuelven nos adentramos aún más en su realidad.

El sentido del trabajo fotográfico es captar aquellos instantes que conmueven. Desde el primer momento, en el Hogar Clarita Santos, fue esencialmente retratar lo que significan las mujeres que allí viven. En la fotografía documental siempre debes dejar algo de ti; en mi caso, fue transmitir lo conmovedor de su magia.









SIN *TÍTULO*

NATHALIA ANGARITA SILVA

EL DOCUMENTO fotográfico nos acerca a ciertas realidades que nos afectan como humanidad. La vejez, el olvido o la soledad son eventos que calan hasta los huesos y nos llegan al corazón porque no sabemos qué tan exentos estemos de llegar a ello, y el miedo que eso genera es intrínseco en cada ser.

En este proyecto fotográfico, vemos mujeres con marcas del tiempo en su piel, líneas que dibujan caminos de experiencia y vida plena que despiertan juicios sobre su edad. Sin embargo, en medio de su discapacidad cognitiva, estas mujeres bellas viven en una infancia eterna que las llena de felicidad y asombro por los detalles y las cosas pequeñas. Un abrazo o un beso les llena su corazón noble y entusiasmado por la vida y danzan dignamente en este singular espacio gracias al colectivo de mujeres de la Congregación Siervas de Cristo Sacerdote, nutriéndose de la energía más pura y real que existe y nos hace más humanos.

Es una experiencia muy grata encontrar seres así de especiales, que además nos recuerdan nuestro origen en la madre naturaleza: la piel que se arruga con el tiempo y las hojas que también se secan, las venas por donde fluye la sangre y la savia que recorre los tallos de las plantas, todos en un proceso de vida natural afectados por el discurrir del tiempo. En ellas solo existe luz, naturaleza y paz, mucha paz.







JULIÁN VELÁSQUEZ OSORIO

IMAGEN
ILUSTRADA EN
POST
TIEMPOS

SEMILLERO SOBRE ILUSTRACIÓN

«AQUÍ NO HAY ARTISTAS»

LÍNEA IMAGEN

EL BASTÓN, LAS MONEDAS, EL LLAVERO,
LA DÓCIL CERRADURA, LAS TARDÍAS
NOTAS QUE NO LEERÁN LOS POCOS DÍAS
QUE ME QUEDAN, LOS NAIPES Y EL TABLERO,
UN LIBRO Y EN SUS PÁGINAS LA AJADA
VIOLETA, MONUMENTO DE UNA TARDE
SIN DUDA INOLVIDABLE Y YA OLVIDADA,
EL ROJO ESPEJO OCCIDENTAL EN QUE ARDE
UNA ILUSORIA AURORA. ¡CUÁNTAS COSAS,
LÁMINAS, UMBRALES, ATLAS, COPAS, CLAVOS,
NOS SIRVEN COMO TÁCITOS ESCLAVOS,
CIEGAS Y EXTRAÑAMENTE SIGILOSAS!
DURARÁN MÁS ALLÁ DE NUESTRO OLVIDO;
NO SABRÁN NUNCA QUE NOS HEMOS IDO.

LAS COSAS. JORGE LUIS BORGES.

¿CÓMO HABLAR de **imágenes**? ¿Cómo ver **palabras**? ¿Cómo zigzaguear esta frontera a la que se acostumbra presentar como natural, como explicativa de la vida misma, y que a la vez —desde su inexistencia— provoca bestiales debates en los que de forma extrañamente orgánica resultamos, unos y otros, siendo parte constitutiva de posturas históricamente pensadas para las **gráficas** y para las **letras** de otras épocas, de otros espacios?

Una claridad resonó en el deseo de constituir un semillero de ilustración: **declararnos principiantes. Netos y puros principiantes.** Esta afirmación fue un punto de partida, un corte mínimo de coherencia con los tiempos y los espacios que debimos habitar. Podremos llegar a ser artistas, ilustradores, diseñadoras o matemáticos. Si no lo logramos, seremos otra cosa que desconocemos.

En este momento nuestro interés antes que una titulación o venia social fue (y es) la inmersión en procesos de creación de imágenes ilustradas.

Que **Aquí no Hay Artistas** no debe leerse como una negativa o retaliación. No. Vamos, sí, con la idea de desterritorializar la imagen disciplinarmente.

Además de diseñadores o artistas, queremos trabajar con ingenieras, músicos, personas de la cocina, gente sin ninguna profesión o empíricas, y con voluntad para estudiar la imagen ilustrada.

Antes que la incursión profesional, *Aquí no Hay Artistas* pretende desde sus prácticas estudiar la imagen como representación y como problema donde se articulan preguntas desde la comunicación, la complejidad urbana o rural y las sociedades.

Reconocemos que la imagen ilustrada surge en ámbitos tan diversos como la psicología, la música, la tecnología, la política, la organización social, la medicina, el teatro, la tradición oral, la sexualidad, el ruido y los sonidos: sabemos que está presente en toda una serie de relatos donde el arte es apenas otro de los campos donde esta se manifiesta.

Este semillero de creación e investigación recalca el proceso por encima de productos finalizados: la experimentación e indagación de diferentes acercamientos a la imagen y sus usos e incidencias en las culturas humanas.

Tenemos como espacio de encuentro y trabajo la biblioteca de la Universidad, y como apoyo permanente, a la Escuela de Diseño, Fotografía y Realización Audiovisual y los programas Diseño Visual, Diseño Interactivo y Gestión de la Moda de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Sin embargo, en el semillero contamos con personas de otros programas de la Facultad y de la Universidad y participantes activos de La Academia Superior de Artes ASAB, la Universidad Nacional, la Universidad Los Libertadores, la Universidad Javeriana, así como con personas sin afiliación a sistemas formales de educación.



Dentro de esta diversidad buscada y todo el tiempo evocada, la autoría aparece como un síntoma a deconstruir y estudiar. Esta categoría, particularmente en imagen ilustrada, ha reposado sobre una red de términos disciplinares predominantemente literarios, pedagógicos y lingüísticos que podrían resultar limitantes para recoger las impresiones emergentes: los certificados de control y distribución editorial, la prensa, los espacios de exhibición y circulación —como galerías, televisión, calles, paredes públicas y privadas, los textiles y cuerpos humanos— no son un espacio nuevo para la aparición de las imágenes. No. Pero sí lo son para cierta forma pronunciada de ilustración y edición de contenidos gráficos donde sus circuitos, practicantes, soportes y contenedores develarían lo que ha mutado en la práctica: «Si la urgencia en la pregunta sobre qué es una imagen es algo menor actualmente, no es porque haya dejado de tener fuerza entre nosotros, ni ciertamente porque se comprenda su naturaleza con claridad. Es un tópico de la crítica moderna considerar que las imágenes poseen un poder en el mundo moderno con el que ni soñaban los antiguos idólatras. [...] El lenguaje y las imágenes no son ya lo que prometían ser para los críticos y los filósofos de la ilustración (un medio perfecto y transparente a través del cual el entendimiento puede representar la realidad)».¹

EL SEMILLERO SOBRE ILUSTRACIÓN *AQUÍ NO HAY ARTISTAS* SE REÚNE TODOS LOS VIERNES DURANTE EL SEMESTRE ACADÉMICO, DE 2 A 7 P.M., EN LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO.

PUEDE ENCONTRAR MÁS INFORMACIÓN SOBRE NOSOTROS EN:

<https://aquinohayartistas.wordpress.com/>

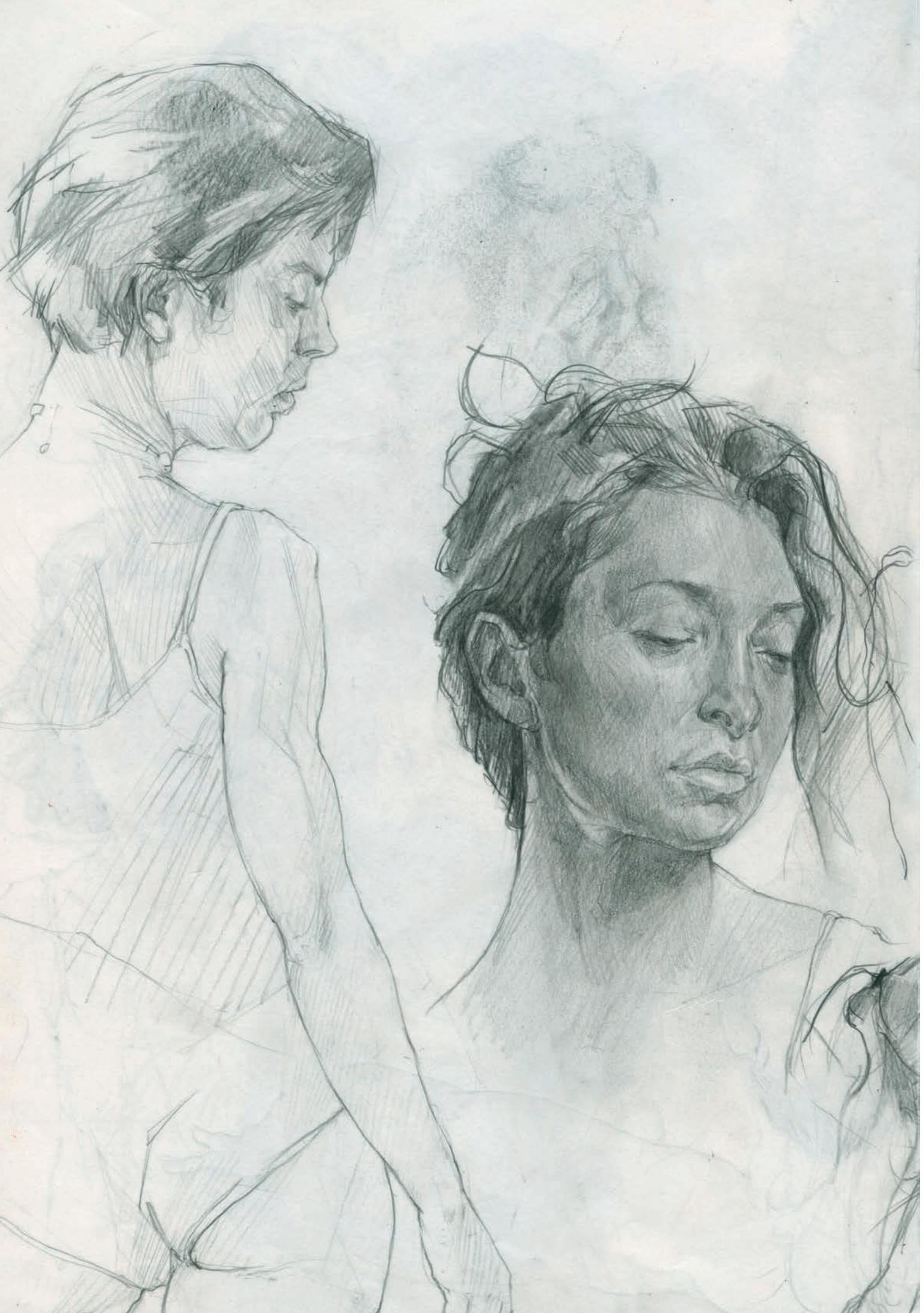
NOTAS

¹ William J.T. Mitchell, «¿Qué es una imagen?», en *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011).

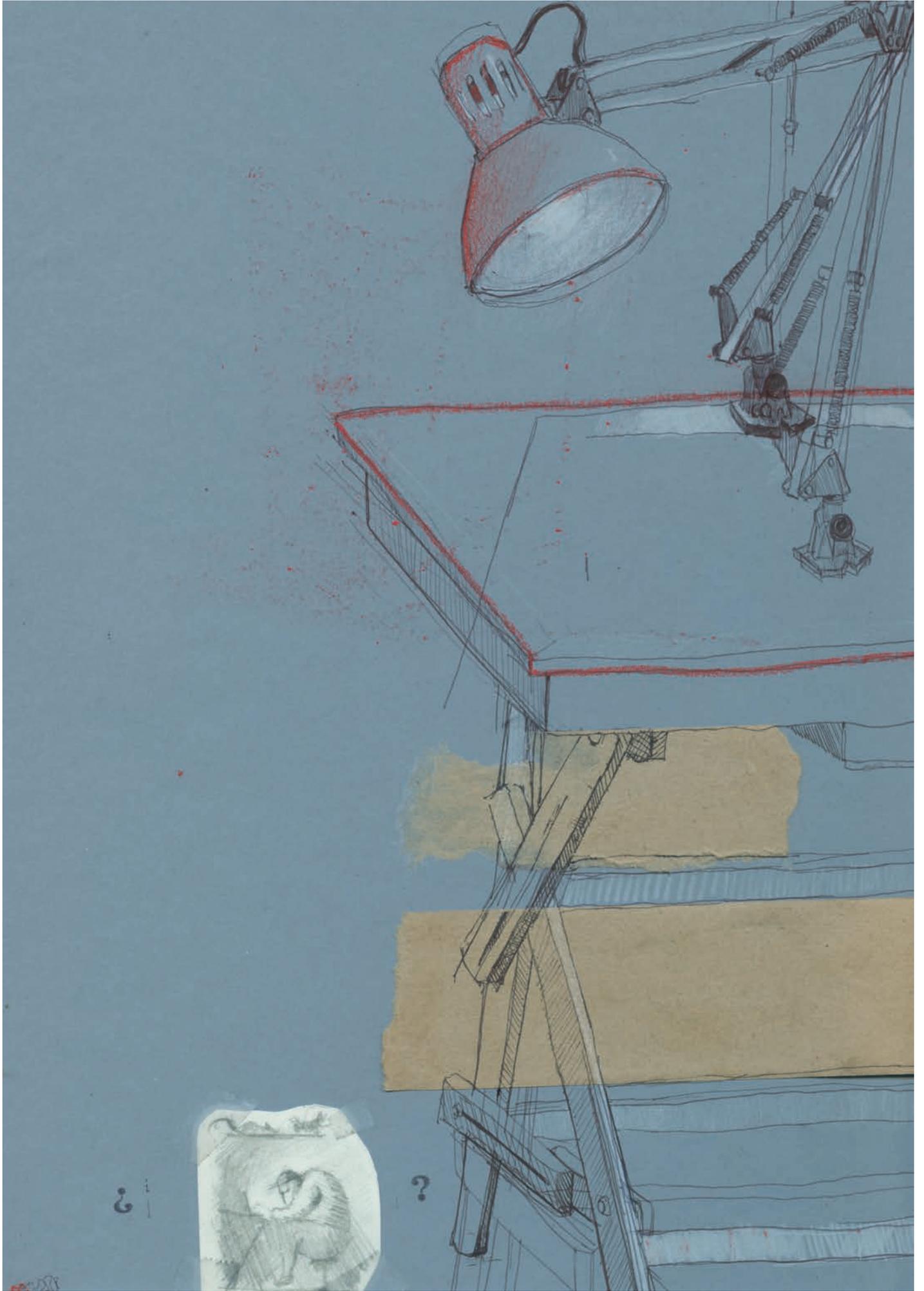


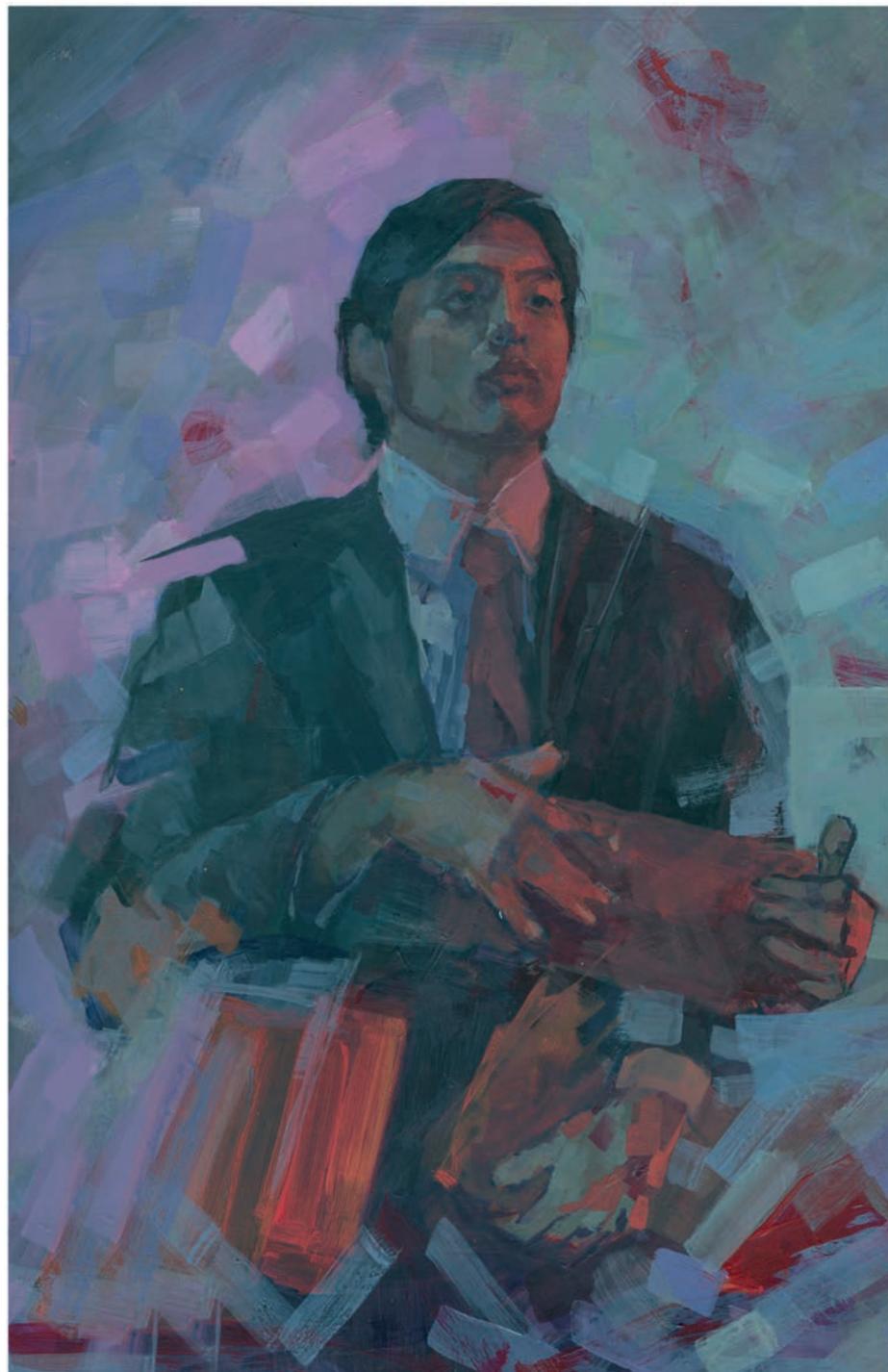






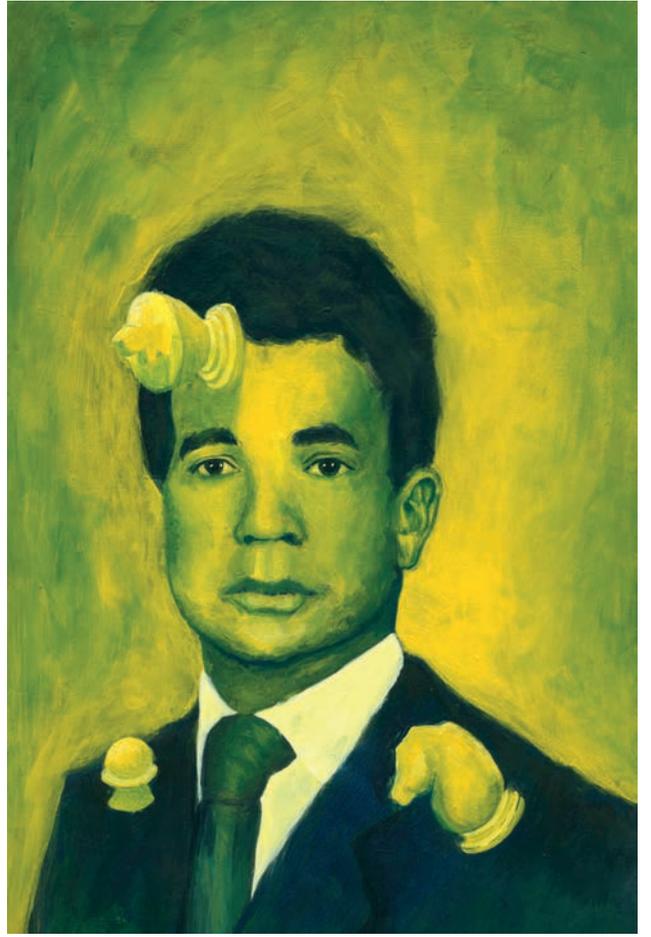






[CAMILO ANDRÉS ACOSTA]





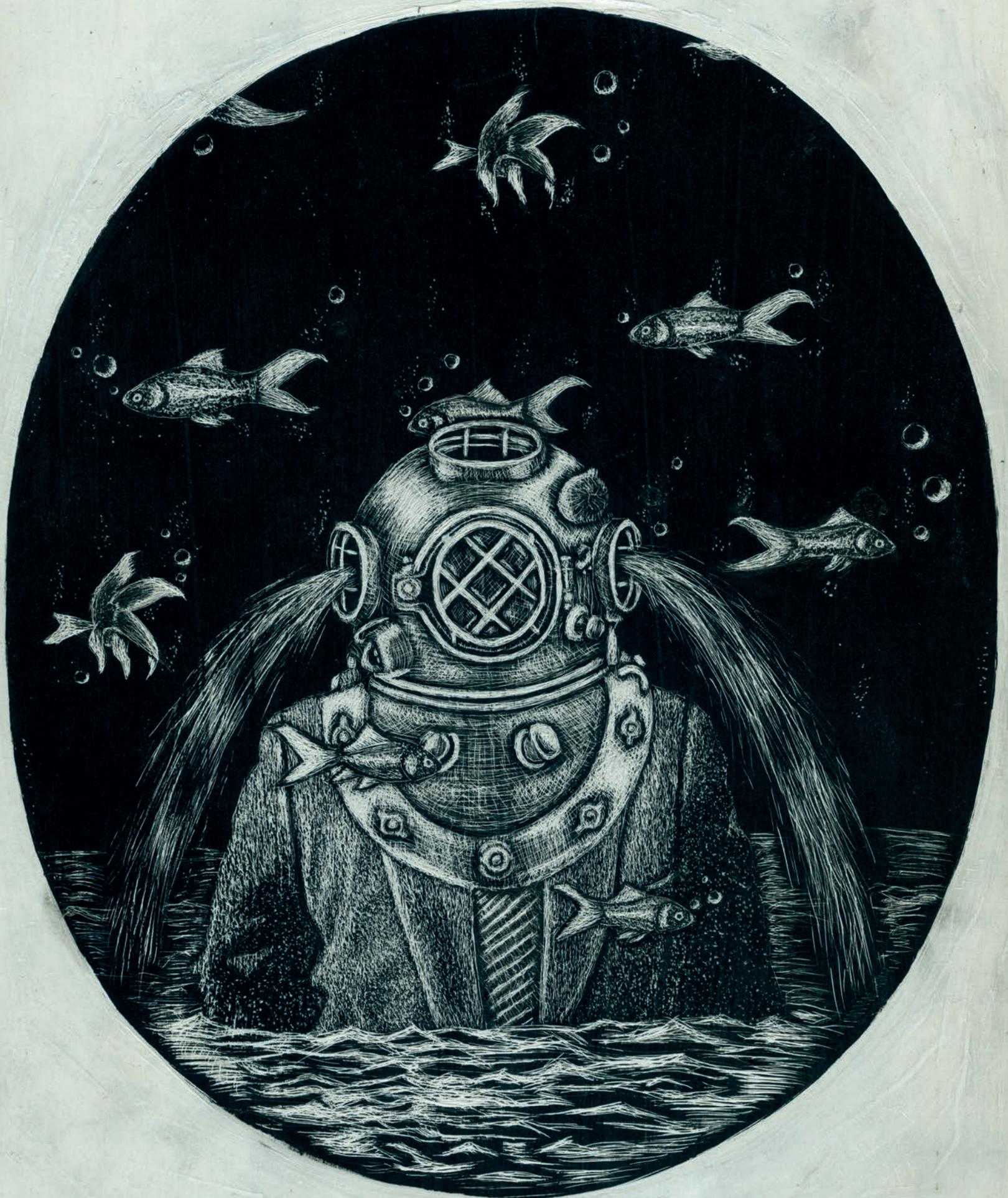
[CAMILO ZAMBRANO]



[SEBASTIAN MESA]



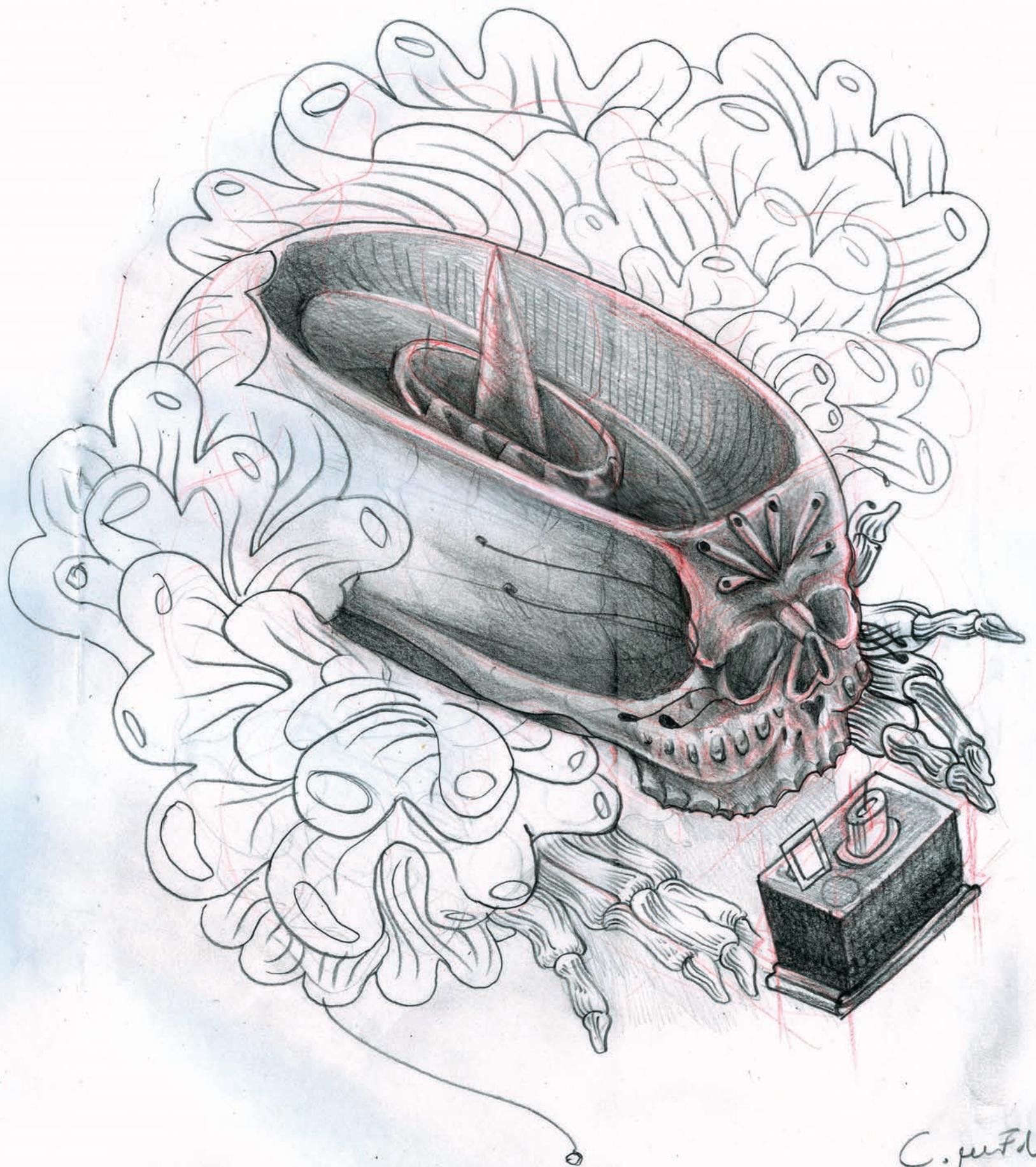
[CAMILA SÁNCHEZ NAICIPA- JULIANA HERNÁNDEZ]







[JUAN BURBANO]

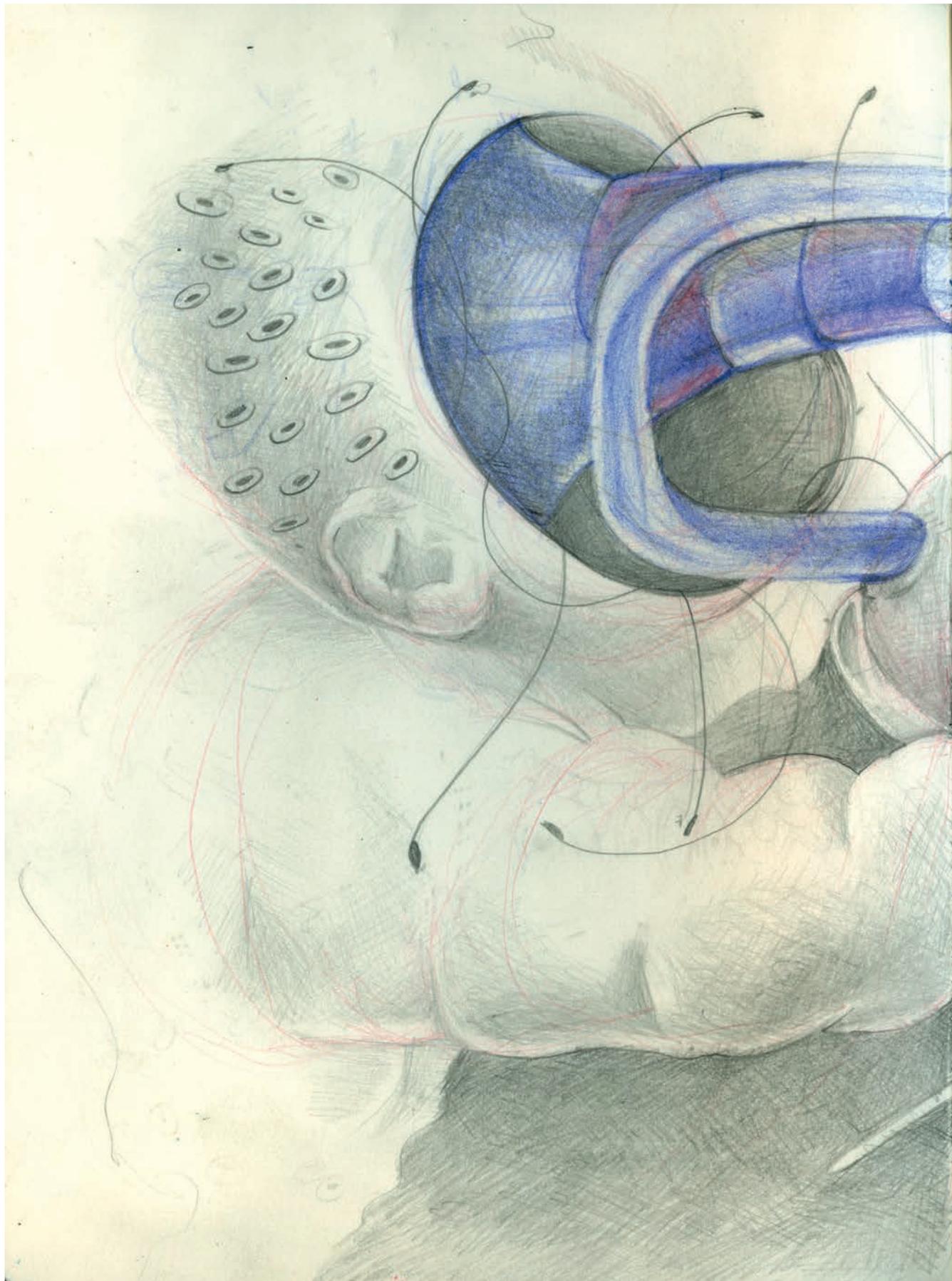


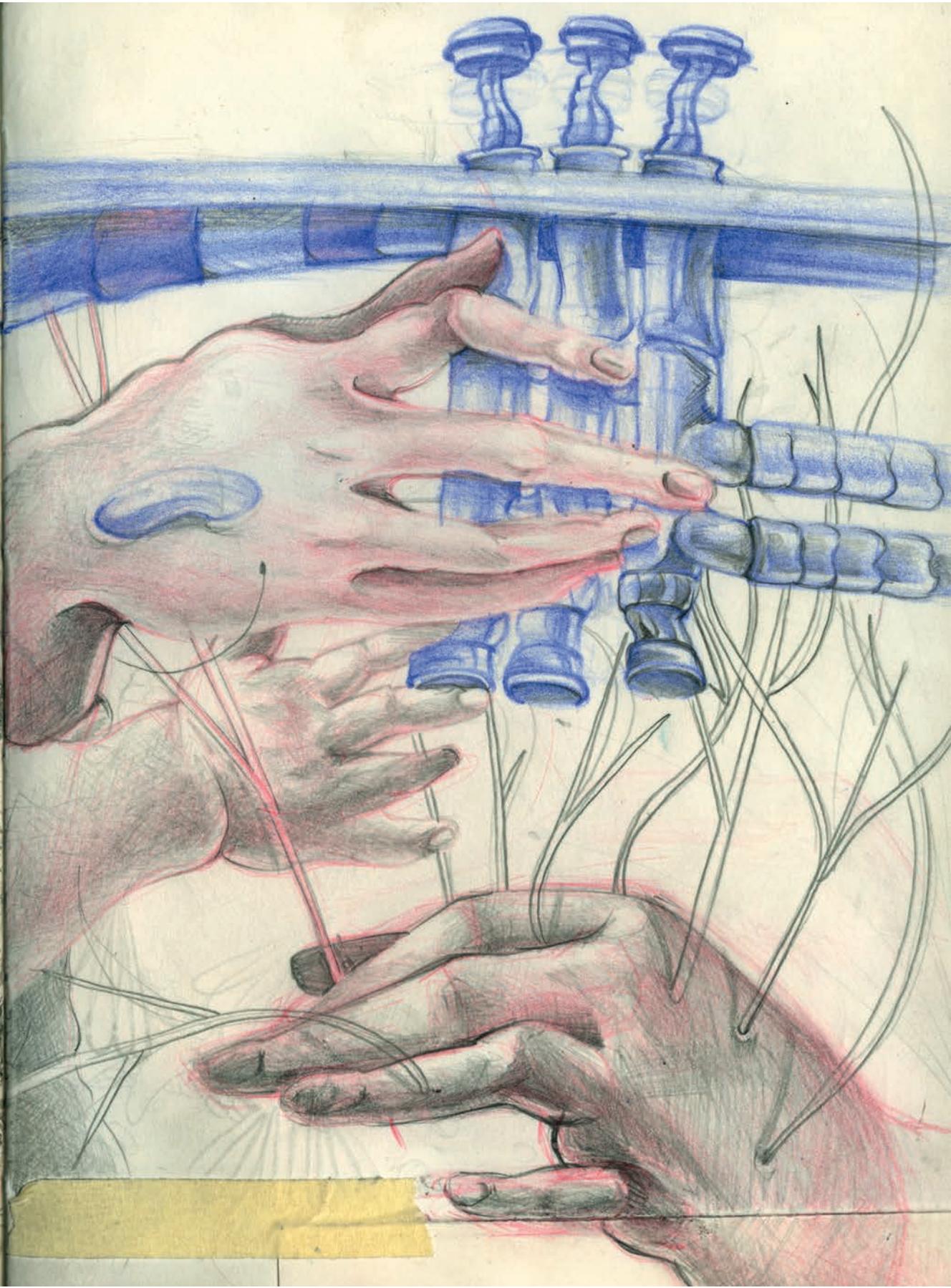
C. puFd
(Foto)

Foto Fankel.



[BANI DILACORE]













I M A
E N
C I U

GEN

LAN

DAD

MY *CONSTELLATION OF TREES* AND THE CITY AS A POETRY
COLLECTION. *THE OPEN BOOK*, THE CITY OF HÜNFELD

Fecha de recepción: 12 de julio de 2018

Fecha de aceptación: 20 de agosto de 2018

Sugerencia de citación: Mukai, Shūtarō. «Mi Constelación de los árboles y la ciudad como una colección de poesías. El libro abierto, la ciudad de Hünfeld». *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 322-331. **doi:** 10.21789/24223158.1418

* Profesor de la Universidad de Bellas Artes de Musashino, Japón

** Texto traducido de alemán a español por Claudio Guerri



MUKKA

SHÜTARÖ

SHÜTARÖ

SHÜTARÖ

— *MI CONSTELACIÓN DE LOS ÁRBOLES Y*
LA CIUDAD COMO UNA COLECCIÓN DE POESÍAS.
*EL LIBRO ABIERTO, LA CIUDAD DE HÜNFELD***

EL POETA Eugen Gomringer¹ introdujo el concepto *concreto*, en el sentido de *arte concreto*, patrocinado por Max Bill² en el campo de la literatura en 1955 y, junto con el grupo de poetas brasileños Noigandres, fue un defensor del nuevo movimiento de poesía llamado *Poesía concreta*. Este movimiento se extendió por todo el mundo y se convirtió en la ocasión para las corrientes de poesía visual y poesía intermediática en los años 60 y 70.

Gomringer introdujo un nuevo problema en 1969 con *La poesía como medio de diseño ambiental*, y en este contexto se creó un proyecto único en la ciudad alemana de Hünfeld³ en el que la poesía concreta de todo el mundo se adhiriera a las paredes de la casa. El título: La ciudad como una colección de poesía - «El libro abierto».

Me encontré con la poesía concreta de Eugen Gomringer en la Escuela de Diseño de Ulm⁴ en 1956/57, y Max Bense,⁵ que también enseñaba en esta escuela, me presentó la estética de la información y la poesía experimental. Más tarde, formé parte de este movimiento internacional de poesía nueva y publiqué trabajos en la revista *rot*,⁶ principalmente dirigida por Bense. Mi trabajo de poesía concreta, la *Constelación de árboles*, es de 1965. Fue publicado en una antología editada en 1970 para conmemorar el aniversario 60 del nacimiento de Bense.⁷

El *Kanji* —carácter sino-japonés—⁸ 木 (árbol) se compone de cuatro trazos y aparece cuatro veces. El carácter de ocho trazos 林 (bosque) se encuentra repetido ocho veces y 森 (selva) con doce trazos se usa doce veces. Estos caracteres forman una constelación que solo se constituye si están organizados de acuerdo con su número respectivo de repeticiones y dentro de una grilla cuadrangular. Y así se cristaliza un nuevo ideograma. Max Bill, el líder del arte concreto, llamó la construcción de esta *Constelación de árboles* «el nuevo principio decisivo del orden y la información estética de impresionante claridad».

En 2002, Gerhard Jürgen Blum-Kwiatkowski (1930-2015), entonces director del Museum Modern Art Hünfeld y mecenas del *Open Book Project*, me pidió que contribuyera con un trabajo en este libro. Inmediatamente pensé en enviar la *Constelación de árboles*. Y esa fue realmente la decisión correcta. Quiero que la gente, atraída por los árboles, vea mi *Constelación de árboles* en la pared de una casa. Y para que puedas imaginar una parte de este libro abierto, también he adjuntado imágenes de la hermosa poesía de Eugen Gomringer y Pierre e Ilse Garnier.⁹

木 林 木

林 森 森 林

森 森 森 森

林 森 森 林

木 林 木

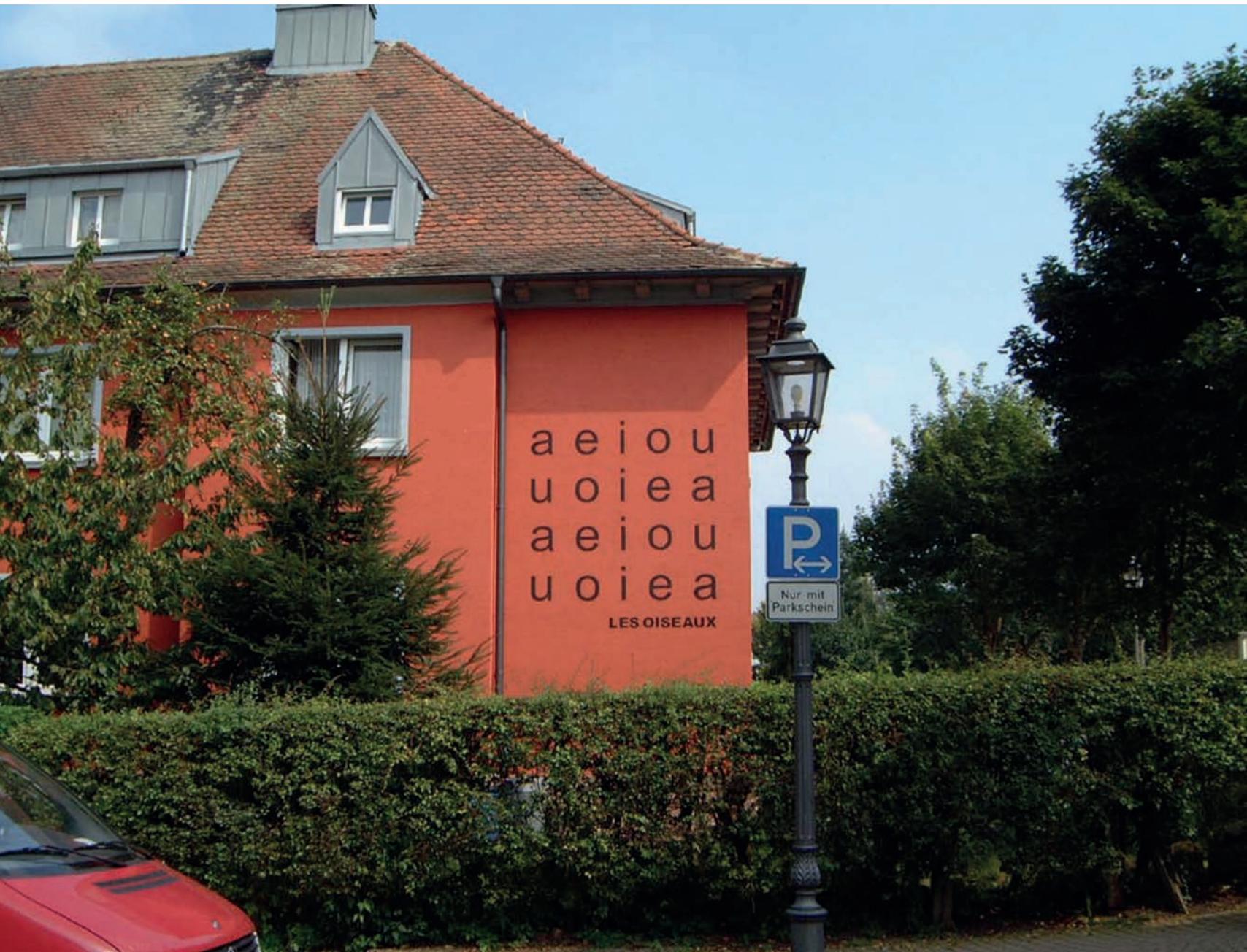




[Ilse Garnier / France]

[Eugen Gomringer / Germany]





NOTAS

- 1 N. del Tr.: Eugene Gomringer nació el 20 de enero de 1925 en Cachuela Esperanza, Bolivia, hijo de padre suizo y madre boliviana. Actualmente reside en Alemania. Desde 1971 es miembro de la Academia de las Artes de Berlín. Ha recibido varios premios por su labor poética. Entre sus obras véase: *Desde el Borde que va hacia Adentro, las constelaciones 1951-1995* (Volumen I. Edición de Obras Completas, Viena 1995) y *Teoría de la Poesía Concreta, Texto y Manifiesto 1954-1997* (Volumen II. Edición parcial de Obras Completas, Viena 1997).
- 2 N. del Tr.: Max Bill (1908-1994) fue un arquitecto, pintor, escultor, diseñador gráfico, tipográfico e industrial, publicista y educador suizo. Estudió en la Kunstgewerbeschule de Zúrich y en el Bauhaus de Dessau. Fue el primer rector de la escuela HfG de Ulm y formó parte del grupo «abstraction-création» desde 1932 a 1937. Organiz  la exposición circulante *Die gute Form* (1949).
- 3 N. del Tr.: Hünfeld es un municipio situado en el distrito de Fulda, en el estado federado de Hesse, en el centro de Alemania.
- 4 N. del Tr.: *Hochschule für Gestaltung Ulm*, más conocida como *HfG-Ulm*, también considerada la segunda Bauhaus.
- 5 N. del Tr.: Max Bense (1910-1990) fue un filósofo, escritor y publicista alemán, conocido por su trabajo en filosofía de la ciencia, la lógica, la estética y la semiótica. Fue profesor en la HfG-Ulm desde sus comienzos en 1953 y hasta 1958 donde introdujo la semiótica de Charles S. Peirce.
- 6 N. del Tr.: es correcto *rot* con inicial en minúscula. En el idioma alemán, los sustantivos, o palabras utilizadas como sustantivos se escriben con la letra inicial en mayúscula. La iniciativa de usar tipografía Helvética y escribir todo con minúscula nace con el periódico *ulm*, véase: *studentenzeitung der hochschule für gestaltung, ulm*. Se publicaron 26 números entre 1961 y 1964.
- 7 N. del Tr.: Shutaro Mukai nació en 1932 en Tokio. Estudi  en la Universidad de Waseda, Tokio, y obtuvo su diploma en 1956. Estudi  en la HfG-Ulm —Hochschule für Gestaltung—, donde también conoció a Max Bense y desde entonces frecuentemente visita la ciudad de Stuttgart. En 1953 obtiene una beca en la Hochschule für Gestaltung y en la Universidad de Hannover. Es profesor de la Facultad de Ciencias del Diseño en la Musashino Art University de Tokio. Es miembro del Consejo Asesor de la publicación periódica *Zeitschrift für Semiotik und  sthetik* fundada en 1975 por Max Bense, Gérard Deledalle y Elisabeth Walther. Es diseñador y poeta y miembro del *Grupo ASA*, fundado por Seiichi Niikuni en la década de 1970. Es jefe del Grupo UMU para Poesía Visual Concreta, en Tokio. Su poesía concreta *Constelación de árboles* y otras en alemán y japonés pueden verse en *Metamorphosis* (ISBN 4-568-22116-1) o en *Japanese Visual Poetry* (texto bilingüe alemán-inglés, Viena: Ritter, 1974; ISBN 3-85415-321-X).
- 8 N. del Tr.: El Kanji o ideograma es la consecuencia de una transformación de antiguos pictogramas en una «idea». Se escriben/dibujan trazando de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.
- 9 N. del Tr.: Pierre Garnier (1928-2014) es un poeta, escritor, crítico y traductor del francés. Vivió en Saisseval, Francia, y estaba casado con la poetisa Ilse Garnier (1927).

G A I L

ERÍA

L A S N U E V A S
C A P I L L A S D E
L A S A N T A S E D E *

SILVIA BORTOLONI**

THE NEW CHAPELS OF THE HOLY SEE

Fecha de recepción: 06 de marzo de 2018

Fecha de aceptación: 20 de agosto de 2018

Sugerencia de citación: Bortoloni, Silvia. «Las nuevas capillas de la Santa Sede». Traducido por Alejandro Rincón. *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 368-387. **doi:** 10.21789/24223158.1423

* Texto traducido del italiano a español por Alejandro Rincón

** Arquitecta de la Universidad de Buenos Aires

info@silviabortolini.it

VIVIMOS DE IMÁGENES, vivimos entre las imágenes, somos imágenes... ¿Tiene sentido, entonces, hablar en contra de ellas? La tentación es fuerte, en especial, porque es abrumadora la sensación que experimentamos cotidianamente como víctimas del asedio al que estamos sometidos.

Para el arquitecto, este asedio es generado no solo por los paisajes metropolitanos contemporáneos, sino también por el flujo ininterrumpido de imágenes de obras, proyectos, ideas y discursos de arquitectura que atraviesa la red, además de la publicidad cada vez más pobre de información y elaboración crítica y tan saturada de imágenes sin análisis y evaluación. Esto ha hecho indispensable, así, la necesidad de aislarlas para alcanzar la posibilidad de pensar en las nuevas formas de habitar los espacios.

Aun así, al considerar el trabajo del arquitecto, volviendo a recorrer el camino que lo conduce a elaborar un proyecto, surge la siguiente pregunta: ¿es posible separar la forma de la imagen?

Aunque se trata de una experiencia que no pretende interferir, el nuevo pabellón de la Santa Sede en la Bienal de Arquitectura de Venecia de este año, intenta encontrar una respuesta a esa pregunta del *Freospace* propuesta por las curadoras de la bienal. La fuerza del tema y los estímulos que se derivan de él dotaron a esta presentación de una gran variedad de modelos.

En la isla de San Giorgio Maggiore, sede de la Fundación Cini, los visitantes pudieron formar parte de un peregrinaje a través de diez capillas, todas construidas por diferentes empresas, que están inmersas en el verde del bosque y fueron firmadas por Norman Foster (Reino Unido), Francesco Cellini (Italia), Eduardo Souto de Moura (Portugal), Terunobu Fujimori (Japón), Andrew D. Berman (Estados Unidos), Javier Corvalán Espinola (Paraguay), Flores & Prats (España), Sean Godsell (Australia), Carla Juaçaba (Brasil), Smiljan Radic Clarke (Chile) y el estudio veneciano Map Studio (Italia).

El proyecto, denominado *Vatican Chapels* [Capillas Vaticanas], contó como curador con el profesor Francesco Dal Co, quien se inspiró para su realización en un famoso modelo sueco: «La aparición de cualquier cosa construida en lo inconmensurable de la naturaleza refleja la función fundamental de la arquitectura: ser un lugar de orientación y medida, ante todo. Ha sido la pequeña "Cappella nel bosco",

de Asplund, la que tiene una función precisa: dar una medida a lo inconmensurable, convirtiéndose así en un modelo concreto».

Para introducir este recorrido expositivo (Foto 0), se presenta la llamada undécima capilla, realizada por Map Studio. Inspirada en las tradicionales construcciones escandinavas en madera, alberga una exposición de diseños originales de Gunnar Asplund de su proyecto paradigmático para el pabellón de la Santa Sede (Fotos 1 y 2). Partiendo de este modelo de 1920, cada arquitecto está invitado a reflexionar sobre el tema de la capilla «como lugar de orientación, encuentro, meditación y salud».

Examinemos ahora, brevemente, los casos de las diez capillas que conforman el proyecto en su extensión.

El proyecto de Javier Corvalán propone un gran círculo suspendido sobre el cual se encuentra una cruz tridimensional, un espacio abstracto. La estructura se apoya en el suelo en un único punto (Fotos 3 y 4).

Andrew Berman crea un espacio concentrado: un pequeño altar de madera en la oscuridad, sobre el que desciende un rayo de luz que crea un brillo difuso. El pórtico se convierte en un lugar para encontrarse, desde el cual observar hacia afuera y ver todo lo que está alrededor, mientras el interior se transforma en un espacio de reunión e introspección (Fotos 5 y 6).

Norman Foster, que evoca el símbolo de la cruz, realiza una estructura en madera y acero: la parte en metal, constituida por cables y puntales, funciona como soporte para un enrejado de madera. El camino, que no se realiza en línea recta sino que cambia de dirección, se concluye llegando al altar, teniendo como soporte externo, casi como un telón de fondo, el paisaje que lo rodea (Fotos 7 y 8).

La capilla de Fujimori es una cabaña, un lugar tranquilo. Se entra por una puerta estrechísima, el interior es blanco. La cruz aparece de la estructura de la cabaña: la viga es atravesada por una columna de hojas de oro y tres clavos. La pared detrás de la cruz está salpicada con trozos de carbón para crear un halo luminoso, sugestivo y tranquilo (Fotos 9, 10 y 11).

También Juaçaba evoca el símbolo de la cruz para dar cuerpo al lugar: dos grandes cruces en acero, una vertical y una paralela al terreno con función de asiento, nacen de un punto común y definen las coordenadas. Solo una señal al interior del bosque (Foto 12).



Foto 0. Planta de localización de las 10 capillas en la isla de San Giorgio Maggiore durante la Bienal de Venecia de 2018.]

La capilla de Godsell es un paralelepípedo alto en acero. Las partes inferiores se alzan formando una cruz y revelando un altar en el interior. Un pequeño atril plegable está anclado a la estructura. La parte interna del volumen es de color dorado, para proyectar así una calidad de luz diversa (Fotos 13 y 14).

Souto De Moura, con un recinto de bloques modulares en piedra de Vicenza, parcialmente cubierto por dos placas monolíticas, crea un lugar cálido y austero. En el perímetro interno dispone las líneas estructurales como un asiento que se alarga hasta un altar simple, con una cruz grabada en la piedra del fondo (Fotos 15 y 16).

La capilla de Francesco Cellini se apoya en el terreno solo en pocos puntos. No se trata de un verdadero proyecto de una capilla, más bien una reflexión sobre el tema, en lugar de un edificio realmente destinado para un uso completamente ritual (Fotos 17 y 18).

Una única apertura hacia el cielo define a la capilla de Smiljan Radic, quien juega y experimenta con los materiales, creando un lugar envolvente gracias al uso innovador de capas en cerámica de gres, con un revestimiento interno de plástico de burbujas (Fotos 19 y 20).

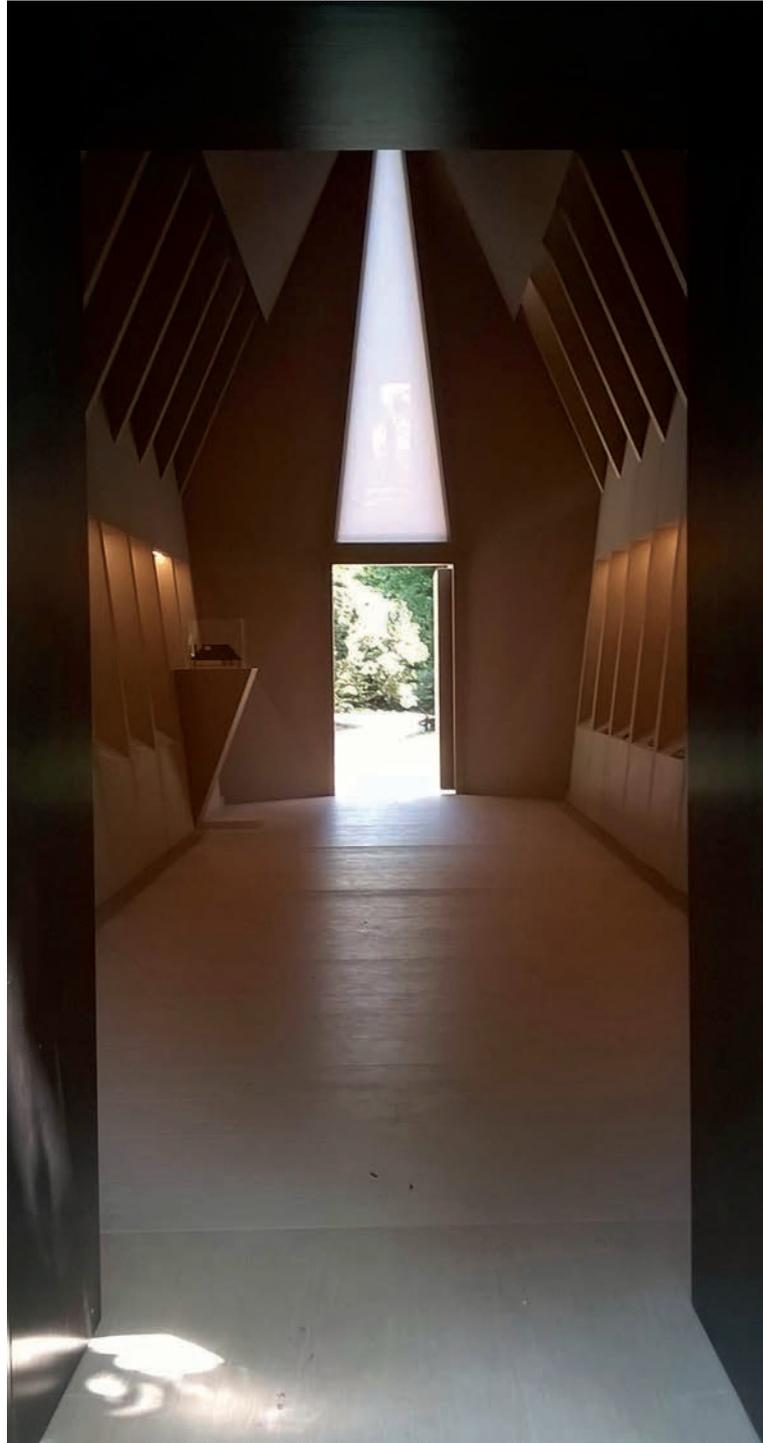
Por último, la capilla diseñada por Ricardo Flores y Eva Prats juega con el contraste. Por una parte, un muro muy simple, revestido con terrazo, muestra una única y pequeña puerta de ingreso. Una vez se ha superado el umbral, el espacio se abre mostrando un pequeño nicho con un atril, mirando hacia el bosque, la naturaleza y la laguna (Fotos 21 y 22).

Dando una mirada general a lo que hemos examinado hasta aquí, a los proyectos presentados así como a las propuestas que concretamente se adhieren al carácter del tema planteado, resalta sorprendentemente la ausencia, en algunos casos, de un verdadero sentido religioso, todo a favor de una visión laica de la espiritualidad. El lugar de culto se transforma en un espacio de contemplación. En ocasiones, casi que los diseñadores quisieron hacer aflorar, más que otra cosa, su propia visión espiritual, más allá de crear un lugar de oración, encuentro y del espíritu religioso de una comunidad.

El objetivo del diseño, de esta manera, se transformó en estos casos en un punto de reflexión sobre el tema sugerido.



[Foto 1. Capilla de Map Studio. La llamada undécima capilla está inspirada en las tradicionales construcciones escandinavas de madera.]



[Foto 2. Interior de la undécima capilla de Map Studio. Alberga una exposición de los diseños originales de Gunnar Asplund.]



[Foto 3. Javier Corvalán propone un gran círculo de acero suspendido, revestido en madera, en el que se encuentra una cruz tridimensional. La estructura se apoya en un solo punto.]



[Foto 4. Interior de la capilla de Javier Corvalán, con la cruz tridimensional al centro del círculo.]



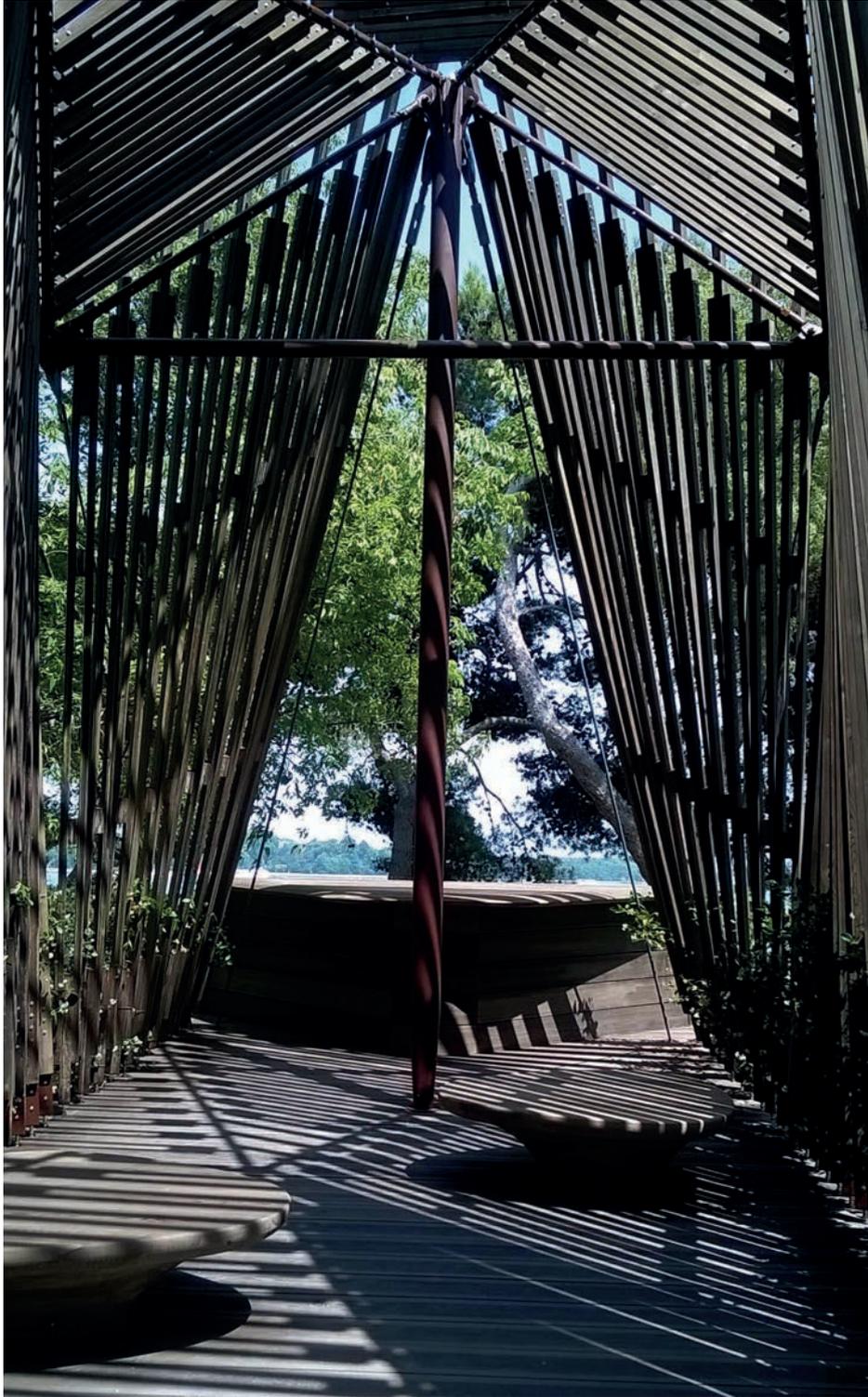
[Foto 6. El interior de la capilla de Andrew Berman es un espacio para la introspección, con un altar de madera que apenas se ve en la penumbra.]

[Foto 5. El porche de la capilla de Andrew Berman se convierte en un lugar de encuentro y de observación hacia el entorno.]





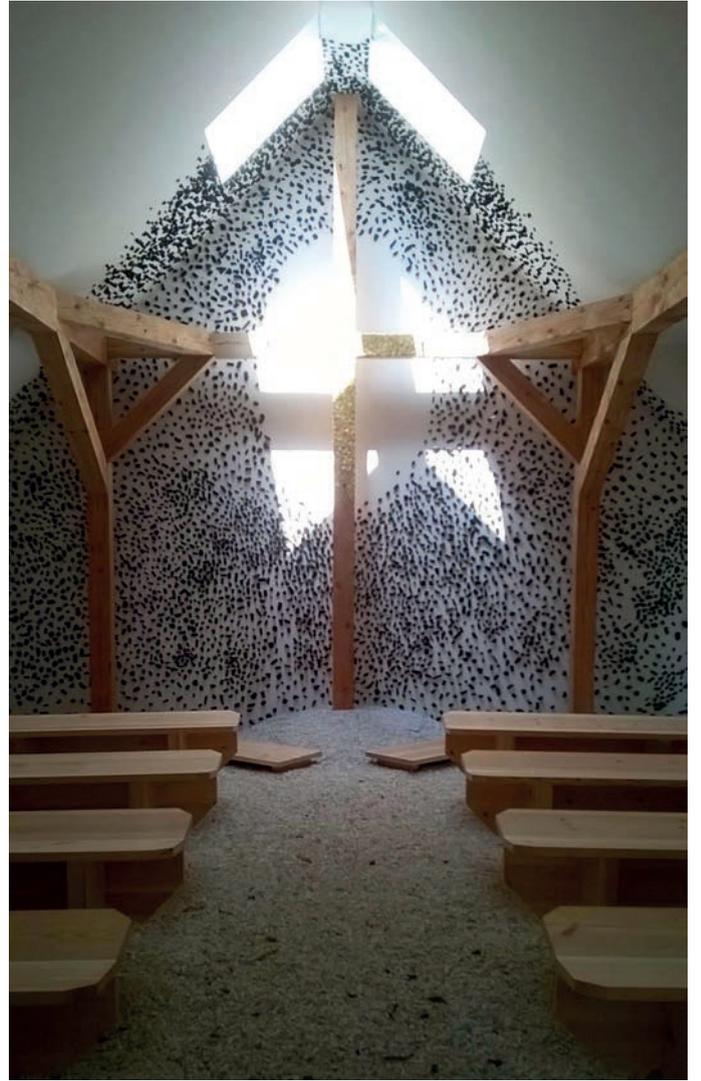
[Foto 7. La capilla de Norma Foster cambia la dirección del camino. Se trata de una estructura de cables y puntales de acero que soportan una piel de madera.]



[Foto 8. El altar de la capilla de Norman Foster con el paisaje como telón de fondo.]



[Foto 9. La capilla de Terunobu Fujimori es una cabaña con un porche delimitado por troncos de árboles y una estrecha puerta de entrada.]



[**Foto 10.** Al interior de la capilla de Terunobu Fujimori, la cruz de madera es un elemento estructural que aparece del encuentro de la viga con una columna de pequeñas hojas de oro y tres clavos. La blanca pared posterior está salpicada de trozos de carbón que crean un espacio luminoso.]

[**Foto 11.** Vista desde el interior de la capilla de Terunobu Fujimori.]





[Foto 12. Carla Juaçaba dispone una gran cruz vertical que emerge de otra cruz paralela al suelo. Una evoca el símbolo católico y la otra se convierte en asiento.]



[Foto 13. La capilla de Sean Godsell es un paralelepípedo alto de acero, que se eleva del suelo.]



[Foto 14. En la estructura del altar de la capilla de Sean Godsell está clavado un pequeño atril. El interior del paralelepípedo es de color dorado.]



[Foto 15. La capilla de Eduardo Souto de Moura es un recinto cerrado por bloques modulares de piedra de Vicenza, cubierto parcialmente por dos losas monolíticas.]



[Foto 16. Al interior de la capilla de Souto de Moura, un banco que recorre el perímetro envuelve un sencillo altar que tiene una cruz grabada en la parte inferior.]



[Foto 17. La capilla de Francesco Cellini es una estructura metálica, compuesta por dos rectángulos pintados de gris, que se apoya en suelo solo en algunos puntos.]

[Foto 18. Al interior, la capilla de Cellini está pintada de blanco brillante y en el centro acoge una pequeña tabla con un atril.]





[Foto 19. La capilla de Smiljan Radic es un cono de paredes finas, con una gran puerta de madera, y el techo cubierto por un plano de vidrio.]



[Foto 20. Las paredes interiores de la capilla de Radic tienen una textura muy particular porque fueron recubiertas con plástico de burbujas.]



[Foto 21. La capilla de Flores & Prats está compuesta por un muro, revestido en terrazo, con una pequeña abertura como puerta de entrada.]



[**Foto 22.** El muro que forma la capilla de Flores & Prats se curva para crear un pequeño nicho, que incorpora un atril, abierto hacia el bosque y la laguna.]

La revista **LA TADEO DEARTE** (<http://dx.doi.org/10.21789/issn.2422-3158>) es una publicación periódica en formato impreso y digital, de acceso abierto, cuya finalidad es convertirse en un espacio de discusión de la teoría, la historia y la crítica en el arte y el diseño, con énfasis en Latinoamérica. Este medio de difusión le apunta a ser el catalizador entre académicos especialistas y el público educado y general.

LA TADEO DEARTE acepta trabajos de investigación y de reflexión en cualquier idioma y se centra en los siguientes campos, sin excluir otras propuestas:

Arquitectura | Arte | Artes visuales y escénicas | Ciudad | Cultura visual | Diseño de producto | Diseño gráfico | Diseño industrial | Diseño de modas y vestuario | Paisajismo | Patrimonio

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. La recepción de artículos es permanente.

GUÍA GENERAL PARA AUTORES

CLASIFICACIÓN DE ARTÍCULOS PUBLICABLES

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

- Artículo de investigación científica y tecnológica:** en este texto se deben presentar, detalladamente, los resultados originales de proyectos de investigación ya finalizados.
- Artículo de revisión:** en este documento se recoge un análisis integrado y original sobre los resultados de investigaciones publicadas y no publicadas, con la idea de registrar avances y tendencias de desarrollo.
- Artículo de reflexión derivado de investigación:** este escrito original aborda, desde una posición analítica o interpretativa del autor y a través de fuentes originales, los resultados de una investigación ya finalizada.
- Reseñas:** se refiere a una descripción de uno o varios libros de temática similar. El texto debe concluir con una reflexión crítica para el campo académico.
- Artículo de reflexión no derivado de investigación:** este documento recoge la postura del autor, de una mesa de discusión o del entrevistado sobre una cuestión relevante para el tema de la edición abierta.
- Reporte de casos:** se trata de un texto en el que se describe y analiza con sentido crítico una obra o un proyecto específico, y se relaciona con el tema de la edición en curso.
- Recopilatorio gráfico:** se refiere a trabajos inéditos de fotografía o ilustración, que se ajustan al tema de la edición en curso.

PROCESO EDITORIAL

Este proceso puede tardar, aproximadamente, diez semanas.

Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

1. Envío de material

Los autores deben remitir el documento que contiene el artículo y el paquete de imágenes en formato de compresión a

nuestro sistema de gestión editorial OJS en <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd>. Una vez verificada la documentación y el cumplimiento de los parámetros, los autores deberán diligenciar y enviar el formato de autorización de arbitraje ciego (para artículos de las categorías 1, 2 y 3) o de evaluación (para las tipologías 4, 5, 6 y 7) para ser incluidos en la siguiente fase de evaluación.

2. Evaluación

Los manuscritos recibidos son revisados por el editor; aquellos que considere viables son discutidos y valorados por el director y el Comité Editorial. Los artículos aprobados por este comité y que se clasifiquen en las tipologías 1, 2 y 3 se evalúan por, como mínimo, un árbitro externo bajo el criterio de “doble ciego”: los archivos son anonimizados antes de ser enviados a estos evaluadores, que también son anónimos para los autores. El árbitro envía al editor un formulario de evaluación en el que especifica si el artículo es susceptible de publicación, aceptado sin condiciones, con ligeras modificaciones o con modificaciones importantes. El editor comunica a los autores las recomendaciones y los comentarios de los árbitros.

Para el caso de las obras recibidas que se clasifiquen en las tipologías 4, 5, 6 y 7, son valoradas y aprobadas o rechazadas por el director y el Comité Editorial. El editor se encarga de notificar a los autores.

3. Aceptación

Todos los manuscritos aceptados pasan por un proceso de corrección de estilo del texto y de maquetación final del artículo completo. Este proceso debe ser verificado y aceptado por los autores para la publicación definitiva.

PREPARACIÓN DE DOCUMENTOS

Aunque se aceptan textos en cualquier idioma, aquellos aceptados para publicar se traducirán al español. Los artículos y reseñas deben cumplir con el formato y la configuración indicados a continuación: documento en Word, tamaño A4, con márgenes de 2,5 cm por lado. El texto debe tener como fuente Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1,5, justificación completa y párrafos sin sangría.

Cada contribución, para el caso de los artículos y las reseñas, debe contener las siguientes secciones: 1. Título en español, inglés y,

preferiblemente, portugués; 2. Resumen en español, inglés y, preferiblemente, portugués, con una extensión que no supere las 150 palabras; 3. Entre tres y ocho palabras clave, en español, inglés y, preferiblemente, portugués; 4. Cuerpo: texto e imágenes; 5. Anexos; 6. Agradecimientos (opcional); y 7. Referencias bibliográficas.

- Autores:** en la primera página debe aparecer **1.** el título del artículo (español, inglés y, preferiblemente, portugués); **2.** nombres y apellidos de cada autor junto con el grado académico más alto (MD, PhD, Magíster), rango académico (profesor titular, asociado, asistente, instructor, MD estudiante de posgrado) y la institución, departamento o sección a la cual pertenece; dirección postal; correo electrónico; registro en OrcID y Google Académico.
- El texto:** se recomienda que el cuerpo del texto esté dividido en, al menos, las siguientes secciones: introducción, antecedentes, métodos, resultados, discusión de resultados, conclusiones, agradecimientos (si procede) y referencias citadas. El texto podrá estructurarse en segmentos, organizados a partir de títulos primarios, secundarios y terciarios.
- Referencias bibliográficas:** se deben incluir todos los textos citados en el artículo o reseña, y deben seguir el estilo de citación del *Manual de estilo de Chicago*.
- Material gráfico y multimedia:** las tablas, imágenes, gráficos, fotografías y demás deben mencionarse en el texto y enumerarse en coherencia a su aparición. Es indispensable mencionar la fuente de la que fue tomado dicho material, incluso si es resultado del estudio presentado. En caso de que el material pertenezca a un tercero, se debe anexar el permiso de uso que remite el titular de los derechos patrimoniales.

Las tablas y los gráficos deben tener un encabezado apropiado y este no debe tener notas aclaratorias ni referencias. De ser necesarias, las referencias deben ir en el pie de tabla.

Las imágenes deben enviarse en formatos bitmap (*.bmp), GIF (*.gif), JPEG (*.jpg), TIFF (*.tif), con una resolución mínima de 300 dpi. Si se envían fotografías de personas, se debe enviar la autorización para su publicación.

L A T A D E O D E A R T E
ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD

PRÓXIMA EDICIÓN:

HISTORIA | MEMORIA

**LA TADEO DEARTE 4 SE TERMINÓ DE EDITAR
EN EL MES DE DICIEMBRE DE 2018.**

