

De los pensadores aficionados-artistas, a los pensadores serios-semiólogos

Ayer y hoy del lenguaje visual

HORACIO ANZORENA

Horacio Anzorena es arquitecto y especialista en docencia universitaria. Desde su labor docente se ha interesado fundamentalmente por dos temas: la capacidad comunicativa del lenguaje visual artístico, y la pedagogía. Sus publicaciones Ver para comprender, Educación desde el arte y Lo no convencional como alternativa en la educación universitaria, ponen en evidencia su interés por la labor pedagógica. Sus trabajos Arte y naturaleza, El mensaje de las formas y Ayer y hoy del lenguaje visual (actualmente en prensa en EDIUNC); se vuelcan hacia el lenguaje visual y la comunicación. El trabajo que aquí se publica es una recensión de Ayer y hoy del lenguaje visual.

Desde la semiótica se ha intentado un abordaje de la obra de arte (visual, en el caso que nos ocupa), con criterios que buscan cierta objetividad, obviando algunas consideraciones idealistas. Sin embargo, esta tendencia moderna tiene fuertes antecedentes en autores que actúan por lo menos desde principios del siglo XX. El presente trabajo propone una línea de continuidad conceptual entre autores considerados "presemióticos" -el pintor Wassily Kandinsky y el psicólogo e historiador del arte Rudolf Arnheim-, y autores semióticos -los semiólogos Umberto Eco y el Grupo Mu, de Lieja-, los que se han considerado representativos de sus respectivas posiciones.

Introducción

La idea que dio empuje a esta investigación fue la de intentar recorrer los caminos que estuvieran a mi alcance para describir, lo más objetivamente posible, las rutas que pudieran acercarnos a la obra de arte visual a partir -casi únicamente- de sus elementos formales. Esto teniendo *in mente* la necesidad de evitar un prejuicio que, según creo, está muy arraigado en la consideración general: que mientras más intentemos explicar la obra artística más lejos estaremos de la misma, pues en tanto *racionalizamos* algunos aspectos, nos alejamos del *sentimiento* de la obra, es decir, de su esencia. Aceptando este presupuesto, mi intento de objetividad sería absolutamente inútil.

En mis años de docencia he conformado una convicción diferente en la relación a una obra artística: si nuestro parámetro exclusivo es la *emoción* que pudiéramos sentir frente a la obra, es posible que sólo nos emocionen aquellas obras que "resuenan" en nosotros, ya sea por factores estéticos, temáticos o individuales, con lo que esta "resonancia" íntima sería el único indicador del valor de tal obra. Así seguramente dejaríamos de lado infinitas porciones del gran arte. Mi convicción sigue otro derrotero: se ha dicho que "lo que no se conoce, no se ama" y creo que el conocimiento de ciertos aspectos formales, aun sin ser especialista, nos pueden llevar a comprender y amar obras que no estaban en nuestras expectativas. Y esto, sin duda, enriquece nuestro acervo espiritual.

Pero cada obra nos propone un problema: desentrañar su significado escondido, aquello que no está obviamente a la vista. Para esto le debemos abrir un crédito, en el sentido de suponer que la obra está proponiendo secretamente algo que puede ser de interés o significar un crecimiento para nosotros. En infinidad de casos nos sentiremos defraudados al descubrir que sus propuestas no revestían el mínimo interés; pero también en infinitos casos descubriremos que nos está presentando un mundo no previsto, aspectos no contemplados en nuestros intereses comunes que nos hacen ver el mundo de un modo diferente, hasta llegar a una zona auténticamente inefable -que no se puede traducir en palabras pero

que se constituyen en vivencias auténticas, fuente última de la riqueza que el arte puede proponer. Pero esto nos obliga a un compromiso con la obra.

Los principios implicados, como se verá, no determinan fórmulas unívocas de interpretación; por el contrario, fomentan la interpretación personal apoyada en aquellos principios. Pero debe quedar en claro que el objetivo se dirige casi con exclusividad a lo que la imagen transmite desde lo visual, no porque se crea que este aspecto pueda agotar la obra, sino porque es un aspecto parcial suficientemente complejo en sí mismo. Ahora bien, se considera que la introducción a la obra artística así planteada es fecunda para abordar las otras grandes dimensiones que aporta la técnica, la historia, la sociología, la filosofía, la crítica, etc. Lo que se propone, pues, es un modo de interpretación de la obra desde la configuración visual; no su juzgamiento ni su evaluación.

El pensamiento presemiótico

Se ha partido de la premisa de que numerosos artistas y estudiosos de la imagen artística han conformado una base para la semiótica de la imagen a partir de sus escritos. Las tendencias en el arte visual gestionadas desde el neoimpresionismo significaron un cambio rotundo en lo conceptual: se dio importancia fundamental a los medios propios del arte más que el registro del mundo circundante. Se inicia una fecunda reflexión y práctica sobre el color, la textura y la forma -especialmente por el trabajo de los artistas y sobre el sentido del arte en la sociedad-, expresado en la aparición de los múltiples manifiestos artísticos.

Nuestro tema central se refiere al estudio de los medios visuales. He tomado como paradigmas, entre diversas posibilidades, a dos personajes del siglo XX que se han ocupado especialmente de la configuración de la imagen artística: el pintor Wassily Kandinsky, en las primeras décadas del siglo, y el pensador Rudolf Arnheim en la segunda mitad. El primero inicia una reflexión ordenada sobre los elementos básicos del lenguaje visual; el segundo hace hincapié en los significados de las organizaciones visuales. El recorrido que se propone es sumamente esquemático pues el objetivo es tratar de hacer coherentes las intervenciones que se presentan.

Wassily Kandinsky (1866-1944)

Considerado el autor de la primera acuarela abstracta (1910), publica en 1921 *Punto y línea*

frente al plano, obra todavía reeditada en nuestros días. Por primera vez se elabora en ella una reflexión sobre los elementos primarios que constituyen la base del lenguaje visual, abstraéndolos de las posibilidades de representación icónica que ellos pudieran tener. Es decir, su pensamiento es coherente con la investigación de los medios que habían iniciado los artistas a fin del siglo XIX, proponiendo un cuerpo teórico que no se había desarrollado anteriormente.

El *punto*, la *línea* y el *plano* son los constituyentes básicos de todas las configuraciones visuales. Cada uno de estos elementos está muniendo de sus propios caracteres que, desde lo visual, les permiten estructurar las fuerzas perceptuales que actúan en el espacio. Ahora bien, en lo pictórico, estos tres elementos actúan sobre el *plano básico*, un cuadrado elemental que no tiene direcciones preferidas. En sí, este plano básico es una abstracción didáctica, ya que pocas veces los pintores optan por este formato neutro. No obstante, sus consideraciones generales pueden extenderse a otros planos rectangulares.

¿Qué características tiene ese plano básico? Cada zona tiene una capacidad especial de sostener o no los pesos visuales que actúan sobre él, es decir, tiene una diferente "densidad" en cada zona. Así, el abajo-arriba y la derecha-izquierda forman un "mapa" activo determinado por los ejes principales de la figura. La acción de puntos, líneas y planos sobre los cuadrantes así formados implican una agudización o una nivelación de la imagen propuesta, o sea, portan una capacidad potencial de significación. También quedan sugeridas, por las direcciones internas, un antes y un después o una introspección y un futuro, según se dirija hacia la izquierda o la derecha.

En este plano básico las *diagonales* adquieren un carácter lírico -desde el ángulo inferior izquierdo hacia el superior derecho-, denominado *diagonal lírica*, o un carácter dramático -inferior derecho a superior izquierdo-, denominado *diagonal dramática*. Las diagonales pueden apoyar o contradecir las formas específicas que se propongan, con lo que se refuerzan o modifican sus implicaciones expresivas (criterio también expresado por el Grupo Mu).

Rudolf Arnheim (1904-¿?)

Psicólogo gestaltista alemán, radicado en Estados Unidos, publicó numerosos escritos que han ejercido gran influencia en la comprensión de los procesos perceptivos como base de la cognición. En algunas de sus publicaciones so-

bre estos temas, *Arte y percepción visual* y *El pensamiento visual*, fundamenta sus propuestas, ciertamente polémicas y continuamente puestas a prueba prácticamente, en el análisis de obras de arte visual.

En un resumen tan breve y esquemático como el presente sólo cabe una mención a las principales ideas-fuerza extraídas de sus escritos, tratando de identificar aquellos conceptos que de algún modo entran en contacto con planteos semióticos posteriores y que tienden a una sistematización mayor.

a) La percepción es un hecho cognitivo:

esta afirmación, hecha a mediados del siglo XX, quizá revestiría en su momento un carácter intensamente polémico. Sin embargo, los avances en el estudio de la fisiología de la visión en los últimos años confirman su presunción. Así, la percepción no aporta un material en bruto al cerebro pensante sino que identifica, selecciona, ordena el material percibido; por esto la percepción es *semiotizante* según el Grupo Mu, es decir, otorga significado.

Según su concepción, se elaboran así *conceptos perceptuales* que nos permiten desempeñarnos en el mundo aun antes de haber elaborado o comprendido los conceptos intelectuales expresados por la palabra.

La información que llega a la retina podría ser caótica si no existiera la posibilidad de generalizar. ¿Cómo podríamos identificar un animal peligroso, un lobo por ejemplo, que es absolutamente cambiante para la captación: a veces está de perfil, o de frente, o quieto o en movimiento, presentando imágenes totalmente variables? Sin habilidad de la generalización, un animal o un ser humano podría ver cosas, pero no reconocerlas, y ver sin reconocer apenas sería mejor que la ceguera.

Arnheim insiste en que *la visión se desarrolla biológicamente como un instrumento de orientación en el medio ambiente. Para cumplir esta función no puede estar limitada al registro mecánico. Los procesos de pensamiento que merecen tal nombre van más allá del mero cómputo. Inevitablemente, se apoyan en las imágenes, especialmente en la visión.*

El ojo, entonces, es una parte de la mente y aporta las relaciones y el contenido que conllevan las configuraciones que capta, o sea una estructura organizada. Y la estructuración de un campo visual es esencial en el contenido de una obra artística; el primer contacto cognitivo se establece en la percepción.

b) La percepción diferencia y generaliza simultáneamente: en las características mencionadas Arnheim basa su idea de que en la percepción se originan lo que llama *conceptos perceptuales*: aquéllos que permitirían al niño comprender y usar el concepto de “redondez” aún sin poderlo definir y ni siquiera nombrar. Más adelante se inicia un proceso de razonamiento que no le ha sido conferido a otras especies: la posibilidad de elaborar los *conceptos intelectuales* como un conjunto de rasgos estandarizados que se han estabilizado por medio de la palabra. *Pero su adquisición tiene un precio. Carecen de la preciosa conjunción de apariencia individual y generalización que hay en la naturaleza de los conceptos intuitivos. Estos últimos poseen una apertura absolutamente deseable, un acceso directo al enriquecimiento y la modificación. Están libres de la finalidad de los conceptos intelectuales, que son los instrumentos del pensamiento abstracto.*

c) Todo hecho visual es significativo: es decir, asevera que es significativo sin diferenciar si el hecho visual tiene origen natural o cultural, si se presenta en la naturaleza o es producto del hacer humano. Si damos a esta aseveración el contenido que propone, o sea la más amplia extensión, podemos considerar los hechos naturales como manifestaciones de significados diversos.

Muchos de estos hechos están convencionalizados y dependen del conocimiento del hombre. Arnheim afirma que *el conocimiento deriva de la primitiva formación de conceptos perceptuales que unifican y generalizan simultáneamente lo que el hombre percibe*. En cambio, los fenómenos visuales producidos por la cultura son significativos de una solución para un determinado problema, ya sea funcional, técnico, expresivo, etc.

Los fenómenos visuales son significativos en la medida que podamos interpretarlos como signos, es decir, como significaciones que son utilizadas metafóricamente para mostrar otros significados no presentes, lo que constituye una operación semiótica. En lo cultural artístico la intencionalidad de significación es manifiesta en su mismo origen.

El pensamiento semiótico

Casi en coincidencia con la época en que el pintor Kandinsky inicia sus reflexiones respecto a los elementos básicos del arte plástico, Ferdinand de Saussure, en Europa, y Ambrose Peirce, en Norteamérica, sientan las bases de la

semiótica desde diversas fuentes: el primero desde la lingüística y el segundo desde la lógica matemática. La aplicación y desarrollo de las ideas de ambos influyen notablemente en la evolución del pensamiento del siglo XX. En un esquema como el presente no cabe siquiera la posibilidad de un breve panorama histórico de los avances acaecidos, por ello se hace referencia al trabajo de sólo dos exponentes modernos que se consideran claves en el establecimiento de una semiótica de la imagen: Umberto Eco y el Grupo Mu.

El primero -aunque sólo se ocupa lateralmente de la imagen- sienta con claridad conceptos semióticos que se han "limpiado" en el tiempo y que él sintetiza. Vale aclarar que su propio pensamiento se ha ampliado en sucesivas publicaciones, modificando o criticando opiniones previas; esto facilita la utilización de sus concepciones en la consideración de la imagen artística, haciendo, desde luego, ciertas extensiones conceptuales. No se hacen referencias concretas al origen de sus ideas en este esquema; me remito a la bibliografía que se menciona.

El Grupo Mu, en cambio, basa su trabajo exclusivamente en el análisis de lo visual. En ciertos casos cita conceptos de Eco, por lo que es importante el relevamiento anterior; pero también hace referencias positivas a algunos criterios de Arnheim, que quizá por primera vez es citado en un contexto semiótico de esta manera. El trabajo del Grupo Mu es probablemente el único que aborda la temática de lo visual desde sí misma, constituyendo un tratado extenso y sumamente fecundo.

En la profundización de ambos casos se ha intentado rescatar los conceptos que han sido utilizados en los trabajos que se presentan aquí, con el objeto de facilitar su comprensión y de dar cierta coherencia al pensamiento expuesto. Se ha intentado no deformar la esencia original, pero es sabido que una interpretación siempre está teñida por las propias ideas.

Umberto Eco

Aclaración: en este texto, *expresión* y *contenido* van con asterisco cuando son utilizados con el sentido asignado por la semiótica, para diferenciarlos del uso y significado que tienen cuando son usados desde el punto de vista gestaltista.

- **Función semiótica:** el concepto de signo ha sido reemplazado por el de *función semiótica* en la concepción más moderna de los estu-

dios. Es decir, se reemplaza el criterio de relación biunívoca establecida por el signo y su referente, por la relación que se establece entre un plano de la expresión* y un plano del contenido*. Existe una función semiótica cuando una expresión* y un contenido* están en correlación; los elementos que condicionan esta correlación se llaman *funcivos*. Por tanto, un signo está constituido siempre por uno (o más) elementos de un plano de la expresión* colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un plano del contenido*.

- **Plano de la expresión*:** se refiere a la materialización del signo, su presencia material, y establece el sistema sintáctico de un lenguaje; podríamos decir que se trata del campo de la organización, que Eco plantea como *una estructura combinatoria, simple juego abstracto de oposiciones y posiciones vacías*. Por tanto, es un juego que en sí mismo *no conlleva significaciones especiales*. Podríamos considerar este sistema sintáctico semiológico como las relaciones establecidas entre los elementos que conforman los signos, cualesquiera que estos sean, incluidos los visuales.

- **Plano del contenido*:** restringido a un significante determinado y direccionado hacia una sola interpretación (hasta donde ello es posible). Se diferencia de un contenido (gestáltico) donde están implicados recursos artísticos, sean literarios o visuales; en estos casos se considerará como sinónimo de expresión (gestáltica). En determinados mensajes verbales se pretenden "contenidos" que traduzcan significados determinados y en lo posible unívocos, textos que no suelen tener implicancias estéticas. Es la diferencia que puede mediar entre un artículo periodístico referido al "otoño" y una versión poética sobre el mismo tema.

- **Signo:** el criterio de signo, que en su definición primitiva portaba un carácter referencial estricto -*algo está en lugar de algo para alguien*- queda limitado en su alcance. Eco redefine el perfil más moderno que expresa estos límites:

- a) *un signo no es una entidad física, dado que la entidad física es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión**; por tanto, no está definido como referente exclusivo;
- b) *un signo no es una entidad semiótica fija, sino el lugar de encuentro de elementos mu-*

tuamente independientes procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora.

c) *el signo supone una estructura formal única que subyace a fenómenos de implicación y genera interpretaciones.* El signo no sólo requiere que exista sustitución (algo está en lugar de algo) sino también que haya una posible interpretación. La riqueza de esa interpretación está en relación con la riqueza de ambos planos que componen la semiosis.

- **Códigos y s-códigos:** según Eco, se suele llamar código a lo que, por lo general, pertenece a un código como sistema, a los que llama s-código. Intenta así eliminar una ambigüedad del término. Planteando como ejemplo general un dique controlado desde una central eléctrica y describiendo la información que puede recibir el operador por un sistema de luces, describe casos en que erróneamente se designa como "código" situaciones de códigos como sistemas (s-códigos). Estos s-códigos son estructuras que cumplen diversas funciones y que pueden ser de diferentes tipos:

- *Una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas:* en sí, no producen interpretaciones obligadas, ya que pueden aplicarse a diferentes interpretaciones;
- *una serie de nociones como contenidos posibles de una comunicación,* constituyendo un sistema de significación (o semántico);
- *una serie de respuestas de comportamiento por el destinatario,* que son independientes de las nociones anteriores, ya que podrían ser producidas por otra combinación.

En estos casos, el sistema -el s-código- tiene sentido en sí mismo, *sin la necesidad de una correlación con otro para su existencia;* es decir, pueden no intervenir en un proceso específico de significación. Sólo manifiestan un modo de estructuración *para ser luego utilizados en un proceso de significación y/o comunicación.* A diferencia de ello, el código propiamente dicho es una *regla* (no una estructura) que conecta entre sí alguno de los sistemas mencionados, condición particular para relacionar el plano de la expresión* con el plano del contenido*, esencial a la función semiótica (Eco, 1992). No obstante, también ese criterio ha variado y prefiere reservar la denominación para casos simples, como el código Morse.

- **Enciclopedia:** dado que estas reglas no son únicas y rígidas, el concepto de código se ve relativizado frente a la constelación de significados creados en cada caso, por lo que se está en presencia de una red de códigos. Frente a esto, Eco da un paso más en su investigación y propone el concepto de *enciclopedia*, que abarcaría el estado actual de conocimientos de quien interviene para dirimir una interpretación correcta o, por lo menos, coherente. Este nuevo criterio es valioso en los casos de significaciones o comunicaciones complejas, como puede ser el de la comunicación artística en general y del arte plástico en particular.

- **Denotación:** cuando, refiriéndonos a una obra pictórica, decimos *Anunciación*, se pone en marcha una convención, podríamos decir icónica, que nos advierte que veremos un ángel y la Virgen María como mínimo (iconos convencionalizados), enfrentados y vistos de perfil casi con seguridad (convención de conversación o interlocutores) y/o manifestando otras convenciones (el ángel al aire libre y la virgen enmarcada por la arquitectura como producto cultural, el color del ropaje de la virgen, etc.).

Todo esto configura el plano de la expresión* -una acomodación sintáctica de los personajes- en correlación con un plano del contenido* (se anuncia un milagro particular, relato conocido en la cultura occidental). Hasta este punto nos moveríamos en el campo de la *denotación*, en tanto la estructura semiótica es primaria con respecto a una significación convencional. En otras palabras, el campo semántico es inmediatamente interpretable según convenciones aceptadas.

- **Connotación:** en la etapa de lo denotativo no finaliza el proceso de semiosis, especialmente hablando de la imagen artística. Sucede entonces que sobre esta base significativa primaria se montará otra u otras instancias significativas. Aquella primera articulación semiótica -la instancia denotativa- se convertirá, a su vez, en *nuevo plano de la expresión** a relacionar con un nuevo plano del contenido*. Estamos en el campo de la *connotación*, que actúa como *una especie de subcódigo, en el sentido de que parte de un código-base.*

En palabras de Eco, *ha de quedar en claro que la diferencia entre denotación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código, independientemente de que las connotaciones puedan parecer habitualmente me-*

nos estables que las denotaciones. No aparece definida, como ocurre en otros autores, como la diferencia entre significación unívoca y vaga, o entre comunicación referencial y emotiva.

- **Materia o Continuum, forma*, sustancia:** sin modificar esta consideración, debemos tener en cuenta que cualquier instancia de acción o reflexión se extrae de lo que se denomina materia o continuum, *el mundo como experiencia posible*, según Eco. La forma de la expresión* asigna pertinencia a determinado segmento del continuum (colores, relaciones espaciales, etc.), construyendo un sistema de tipos estructurados sobre la base de oposiciones y cuyos especímenes individuales producidos son sustancias. De manera similar se articulará la forma* y la sustancia del contenido*, sin que las relaciones entre ambas sea directa e indefectible sino que dependerán del contexto en que sean usadas.

Desde la semiótica, entonces, forma* se denomina a los sistemas de posiciones vacías (estructuras), en virtud de los cuales las circunstancias mismas asumen valores posicionales y oposicionales. A diferencia de lo que se entiende como forma desde el punto de vista gestáltico, forma* es una potencialidad de posibilidades a actualizarse, a ejecutarse. Forma, desde la Gestalt, es una configuración ya definida que tiene sus propias leyes. Es decir, podríamos concebir forma (gestáltica) como actualización o materialización de la forma* (semiótica), próximo al criterio de sustancia* del plano de la expresión*.

- **Semiosis ilimitada:** se tendrá en cuenta que, a partir de lo que se rescata desde lo perceptivo, se podrá avanzar en la comprensión abordando distintas "capas" de interpretación, en una semiosis ilimitada y en el que el supuesto "mensaje" unívoco se transforma en un texto cuyo contenido es un discurso a varios niveles, *ya que un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí y está formado por varios códigos o subcódigos*. Por ello, lo visual proporciona una "capa" primera y muy importante de interpretación, pero no agota, ni mucho menos, la comprensión de la obra.

- **Idiolecto estético:** Propuesta conceptual de Eco para sobrepasar el límite del campo de acción de la semiótica cuando, tratándose de la acción artística, se abandona lo convencional y se producen desafíos de interpretación para los que no hay reglas establecidas. Idiolecto es el

modo característico de hablar de una sola persona que refleja una determinada norma individual en oposición a la norma social propia de la comunidad. La expresión idiolecto estético indica, entonces, el lenguaje de características individuales que se utilizará en un texto u obra, con ambiciones artísticas en nuestro caso.

Según Eco, *un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código representa. Pero la ambigüedad no es absoluta, pues esto nos mantendría en la indiferencia (puede estar al borde del rumor). Por el contrario, es productiva en tanto despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación, para descubrir sus principios estructurales que faciliten su decodificación. Es decir: plantea una tensión entre bandas de redundancia -segmentos interpretables convencionalmente- y recursos novedosos.*

- **Deducción, inducción, abducción:**

DEDUCCIÓN	INDUCCIÓN	ABDUCCIÓN
REGLA	REGLA	REGLA
CASO	CASO	CASO
RESULTADO	RESULTADO	RESULTADO

En el anterior esquema se indican los procesos de los modos de conocimiento: las casillas trazadas con línea continua expresan fases argumentativas para las que existen proposiciones ya verificadas, mientras que las casillas trazadas con línea cortada expresan las fases argumentativas producidas por el razonamiento.

Si el signo se rige por una simple relación de equivalencia, su decodificación constituye un proceso deductivo: la regla se conoce y se aplica a casos y resultados.

Si no conocemos el significado de un signo yuviésemos que reconstruirlo a través de experiencias repetidas, el proceso sería de tipo inductivo: inferimos la regla a partir de la frecuencia de casos (aunque, en ocasiones, ello no nos dé la seguridad del cumplimiento de la regla).

Si el caso es único, o sólo disponemos de elementos dispersos que no son regidos por ninguna ley aparente, la abducción representa *el intento aventurado de trazar un sistema de reglas de significación que permitan al signo adquirir su propio significado*. El idiolecto del

artista, signifique o no una gran revolución en su campo, se basa en sus propias leyes expresivas y su particular modo de organizar la imagen. El desafío que supone desentrañar las múltiples connotaciones nos ponen en camino de proponer inferencias hipotéticas, de proponer abducciones que determinen la regla que pudiera explicar las significaciones.

- **Tipo cognitivo (TC), contenido nuclear (CN), contenido molar (CM):** para Eco es importante reconstruir el proceso que nos lleva a la cognición, por lo menos en sus aspectos observables. Para arribar a su conclusión, propone un relato en el que se perfila un nuevo conocimiento en el tiempo: Moctezuma, que no conocía los caballos, obtiene información de su gente sobre el notable animal que han portado los españoles, y que a falta de nombre lo designan como "venado", pero destacando que es uno muy especial.

En este relato supuesto imagina a Moctezuma elaborando una posible configuración de un extraño "venado" a partir de las descripciones múltiples de sus súbditos que agrega características continuamente, tratando de transferir el juicio perceptivo elaborado a su emperador. Antes de verlos en la realidad, Eco supone que habrá construido un modelo tentativo del extraño animal; ya en su presencia, habrá confirmado totalmente o en parte su imagen mental.

A este juicio perceptivo individual que elaboran tanto los aztecas como Moctezuma, que les permite identificar un ser sin terminar de definirlo y sin siquiera conocer su nombre, Eco lo llama *Tipo Cognitivo* (TC), constituido por las sensaciones y las imágenes perceptuales que le permitan reconocer el nuevo ente; renuncia a discutir los problemas teóricos que esta percepción pudiera acarrear con la intención de *resucitar un venerable concepto filosófico que considero todavía de gran utilidad, es decir reflexionando desde el punto de vista del sentido común.*

Si bien cada uno de los aztecas pudo haber potenciado en su observación alguna característica especial en su TC particular (el tamaño, las crines, el carácter brioso), en el acuerdo espontáneo de denominarlo "venado" habrán advertido áreas de consenso en sus percepciones, interpretaciones colectivas de lo que estaban queriendo decir con esta palabra. La conjunción de sus descripciones, sensaciones, imitaciones posibles, etc., constituirían una serie de interpretantes de "venado" y serían compartidas por

la comunidad. A este conjunto de interpretantes le denomina *Contenido Nuclear* (CN).

Queda claro, entonces, que el TC es privado, individual, mientras que el CN es público. No es el mismo fenómeno: el TC es un fenómeno de semiosis perceptiva y el CN es un fenómeno de acuerdo comunicativo.

Si en contacto con los españoles tanto los aztecas como Moctezuma se enteran de qué se alimentan, cuánto viven, cuántos potrillos paren, etc., habrán adquirido un conocimiento ampliado de las condiciones de aquellos "venados"; muchos de esos conocimientos no serán necesarios para el reconocimiento de los mismos, que se resolvía con el CN. A este conocimiento ampliado y que puede incrementarse indefinidamente hasta hacerse especialista en caballos, Eco le llama *Contenido Molar* (CM). La riqueza y profundidad del mismo depende la *enciclopedia* de cada uno, de su información sobre ese contenido.

Con este relato deja en claro que ciertos niveles de conocimiento, particularmente los que son necesarios para desenvolverse en nuestro mundo, surgen a partir de un juicio perceptivo, en el que la palabra que designa el concepto quizás aun no exista pero sí existe la posibilidad de ser compartido.

El concepto intelectual, transmitido por la palabra, supone el acuerdo social sobre una denominación, sobre un recorte particular del universo constituido por el continuum, que es elaborado por cada cultura y por cada época. No obstante, ese continuum no permite cualquier recorte, sino que se presentan "vetas" de preferencia que niegan algunas posibilidades. Es decir, ese continuum no impone obligaciones pero determina imposibilidades.

- **Ratio facilis - ratio difficilis:** ¿qué características tienen la elaboración de los signos mediante los cuales nos comunicamos? Dada la facilidad con que hablamos y nos hacemos entender, no parece necesario realizar ni analizar un proceso tan complejo como el que se ha descrito para explicar una condición tan simple. Sin embargo cualquier modo de comunicación implica esa complejidad y resulta particularmente interesante comprenderla en el caso que nos ocupa: la comunicación implícita en el arte plástico. Por esta misma complejidad es que Eco dice que *el mensaje estético actúa como un verdadero banco de prueba de la semiosis.* ¿Por qué? Porque el mensaje estético es de por sí complejo en su conformación, ya que constitu-

ye un mensaje novedoso cuyo contenido* no estaba previsto. Es decir, previo a su aparición no existían los sistemas convencionalizados que lo hicieran posible pues no existía un contenido* anterior al cual referirse. A esta condición Eco le llama *ratio difficilis* que podríamos entender como “relación indirecta” o “relación difícil”. La dificultad estriba precisamente en tener que inventar en cada caso un nuevo plano de la expresión* que dé lugar a ese contenido* novedoso.

El caso opuesto se presenta cuando el plano de la expresión* tiene que plantear un contenido* reconocido o reconocible: es decir, podemos presentar un nuevo contenido* pero a partir de utilizar de modo convencional los sistemas (o códigos) conocidos; o sea, el proceso que normalmente llevamos a cabo. En este caso, Eco habla de *ratio facilis*.

El grupo Mu

Este Grupo de estudio ha publicado desde 1967 una cantidad de estudios semióticos, referidos en general a lo lingüístico, como parte de un tratado general sobre retórica. El *Tratado del signo visual* es parte de ese trabajo de largo aliento, publicado en 1992 y traducido al castellano al año siguiente. Si bien el objetivo es continuar con la elaboración de una retórica general, el *Tratado* está signado por el intento de establecer las bases de una semiología y una retórica de la imagen, *ya que la semiología visual está aún en el limbo*. Quizás se trate de la única obra de origen semiótico que se ocupa en todo su desarrollo exclusivamente de la imagen contemplada desde la imagen. No existen referencias o ejemplos basados en lo lingüístico, del que se denuncia su carácter “imperialista”. El léxico utilizado es el semiológico, teñido muchas veces por lo lingüístico -lo que es inevitable-, e incorporando en ocasiones neologismos que expliquen las situaciones particulares. Lo que sigue está basado en los estudios de este Grupo, tratando de realizar un síntesis apretada de un estudio muy denso y extendido.

Recuperación y crítica de teorías anteriores: entre los aspectos teóricos importantes recuperados en el *Tratado* es de destacar la preponderancia que se le asigna a la imagen en la formación intuitiva de conceptos perceptuales que luego serán vertidos en palabras, haciéndose eco de los planteos de Arnheim. Al referir las observaciones de este último sobre las teorías que proponen una primacía del lenguaje, a las que llaman “introvertidas”, designan: *En vez de*

estas fórmulas introvertidas podemos preferir un objetivo más extravertido, que será el de la psicología de la forma, para la cual no son las palabras las que organizan, sino la percepción, semiótica.

Interesa también una crítica a ciertos planteos semióticos que no avanzan hacia la complejidad cuando de imagen o arte se trata. Vale la transcripción de las objeciones del Grupo: *El modelo de código más fácilmente describable es aquél en el que existe correspondencia, deliberada y biunívoca, entre las unidades de la expresión y del contenido. Modelo cuya simplicidad lo hace ideal, hasta tal punto que ciertos semióticos amedrentados no han querido ver, fuera de él, más que las tinieblas de lo incognoscible. Sin precisar más aquí, digamos que en la comunicación visual, la puesta en correspondencia es, más a menudo, cualquier cosa salvo biunívoca y puramente convencional* (el destacado es nuestro).

Otra consideración de interés se refiere a la inclusión en las consideraciones semióticas de los espectáculos naturales, en tanto sean utilizados como signos de otra significación que su misma presencia. En algunos planteos semiológicos, esta posibilidad de que objetos naturales actúen como signos está “prohibida”, ya que tras de esos elementos no aparece la *intencionalidad* de significación. El Grupo Mu defiende otra concepción: *La función de significar existe igualmente en el caso de objetos tales como puestas de sol, árboles, piedras, heces, agua. Es necesario, y suficiente, que esos objetos sean introducidos por alguien, incluso furtivamente, en un proceso de semiosis cualquiera; lo cual, en cierto modo, los vuelve artificiales*. Lo que se extiende también a la acción del emisor que postula ese valor.

El sistema perceptivo visual: el Grupo Mu denomina sistema retinex a la combinación de los trabajos fisiológicos realizados simultáneamente por el córtex cerebral la retina de nuestro ojo, y cuyo carácter queda registrada en esta cita: *Sería un error creer que el sistema retinex es un órgano que registra punto por punto y pasivamente los estímulos que lo excitan. La imagen sólo adquiere significación al ser estructurada*.

En los últimos treinta años, en la comprensión de los mecanismos de la percepción se ha avanzado notablemente y se han incorporado conocimientos que explican algunos de los recursos que han sido utilizados por los artistas de todas las épocas desde un punto de vista descriptivo y científico.

Determinantes fisiológicas:

- **Focalización y figura-fondo:** la conocida ley gestáltica que indica que las percepciones se organizan en relaciones de objetos que aparecen como *figuras*, con caracteres particulares de cierre y definición, resaltadas sobre otras informaciones visuales que sirven de *fondo*, depende en alto grado de la capacidad de la retina de seleccionar un sector del campo visual para ser especialmente escrutado.

- **Selectores naturales:** la propiedad de selección de que están dotadas algunas de las células fotosensibles de la retina, algunas conocidas recientemente, interesa especialmente en nuestro caso. Pero en esta complejísima red neuronal existen especialidades:

- Están las neuronas que tienen una acción inhibitoria, o bloqueadora, que impide determinada acción de las células que siguen en la línea de conexión;
- existen neuronas que, por el contrario, excitan especialmente a las células que siguen su línea de conexión.

Las especializaciones de las células sensibles de la retina hacen que se activen algunas ante la presencia de ciertos fenómenos, permaneciendo otras vecinas sin ser activadas. Y entre estas especializaciones están las dedicadas a:

- *captar posiciones:* algunas se activan frente a posiciones verticales, u horizontales u oblicuas;
- *captar líneas:* se diferencian las células que captan contornos nítidos o difusos, las que evalúan largos de líneas y las que evalúan ángulos formados entre líneas;
- *captar bordes:* es decir, identificar cambios en la luminosidad entre objetos o superficies;
- *definir límites:* esta definición de límites no asigna un estatuto particular a ninguno de los sectores en que podemos dividir el plano de una hoja, por ejemplo;
- *exagerar variaciones:* en presencia de una variación tonal o luminosa en la misma superficie;
- *interpretar direcciones:* capacidad relacionada claramente con los "elementos que definen tensiones";

Estas características se mantienen, naturalmente, en la apreciación del mundo natural y en las configuraciones generadas culturalmente.

Signo icónico, signo plástico y sus interrelaciones:

el Grupo Mu hace una diferenciación entre signo icónico y signo plástico, y la valoración en igualdad de condiciones funcionales de cada uno de ellos. Justifican, pero no aprueban, que las explicaciones, reflexiones y consideraciones teóricas realizadas se refieran en forma permanente a lo icónico -lo describable de la obra- relegando lo plástico, cuando se lo considera, a un nivel de subordinación. *En efecto, lo plástico aparece frecuentemente como subordinado a lo icónico: constituiría el plano de la expresión, o significante de un contenido icónico. El ícono tendría, así, el estatuto de significado. Para nosotros plástico e icónico constituyen dos clases de signos autónomos. Siendo signos por entero, cada uno de ellos asocian un plano del contenido* a un plano de la expresión*, y la relación entre esos dos planos es cada vez original* (el destacado es nuestro).

- **El signo icónico:** está formado por lo que se conoce de un objeto culturalmente -lo que se toma como "modelo"- y los elementos que selecciona el emisor de ese modelo. Por tanto, el objeto que transmite es cultural, esto es, lo que la convención social ha rescatado en dicho modelo.

En esta expresión gráfica, entonces, intervienen tres instancias que pueden representarse por un triángulo que conecta el *tipo*, el *referente* y el *significante*.

En una referencia muy breve podemos indicar que *tipo* es, en lo icónico, una representación mental; un modelo interiorizado y estabilizado, que al ser confrontado con el producto de la percepción, se encuentra como elemento de base del proceso cognitivo; por tanto no tiene caracteres físicos. *Referente* es el objeto entendido no como una suma no organizada de estímulos, sino como miembro de una clase, lo que no significa que sea necesariamente real. *Significante* es un conjunto convencionalizado de estímulos visuales que corresponden a un tipo estable, identificado gracias a rasgos de este significativo.

En lo icónico debe existir una necesaria redundancia de elementos descriptos para poder ser identificado el objeto. Pero toda vez que el signo icónico es el resultado de la relación del tipo o modelo y la interpretación de quien lo enuncia, el signo actúa como un mediador entre ambos y permite, en cada caso, hablar de una *versión* particular, que explica las imágenes elaboradas en el arte de todos los tiempos, en

que las versiones han sido sumamente mudables. En este caso, se debe considerar que dichas variaciones se refieren a los códigos icónicos *-versiones* sobre el cuerpo humano, por ejemplo-, pero no implican variaciones en las leyes de lo esencial del *lenguaje visual*.

- **El signo plástico:** el haber distinguido al signo plástico con sus particularidades, separado absolutamente de lo icónico, constituye uno de los puntos más originales en el planteo del Grupo Mu, que instituye por primera vez este rango en los estudios semióticos. Y entre las normas y consideraciones que define en el comienzo podemos destacar:

a) *Las especulaciones deben dar cuenta de aquello que no abarca lo icónico*, esto es, el arte abstracto de todas las épocas; el límite preciso entre ambos campos es difícil de establecer, ya que en algunas artes que reconocemos como no figurativas es fácil advertir el origen de representaciones estilizadas de elementos vegetales o animales;

b) *se debe advertir la dificultad en delimitar el carácter semiótico de las relaciones puramente plásticas, independientes en teoría -aunque no en la práctica- de las relaciones de carácter icónico*; esto nos lleva a abandonar voluntariamente toda interpretación que relacione una presencia plástica con referencias icónicas para darle, efectivamente, todo su valor artístico; también nos llevaría a identificar aquellos elementos que son propiamente plásticos aun en la figuración, que en la práctica se expresa en la identificación de relaciones abstractas como distancias, direcciones, caracteres de líneas o planos, etc., prescindiendo de referencias a lo representado.

- **El sistema significante:** ante todo, debe considerarse que las unidades simples no existen aisladas, independientes de usos concretos. *En el dominio plástico, el equivalente de /pequeño/ sólo existiría si /grande/ estuviera también manifestado, y viceversa*. Es decir, para que tome su valor debe pertenecer a un "enunciado" que estructure la organización visual. Cada forma* reconocida tiene lugar en parejas opuestas que constituyen un sistema (al modo del s-código propuesto por Eco), y tiene el carácter de forma* porque son trasponibles, es decir, al alterar su lugar en la organización cambian tanto el plano de la expresión* como el plano del contenido*.

- **El sistema significado:** en el campo del significado, el problema mayor resulta de la obligación de aislar el *significado plástico* de toda referencia, aunque sea indirecta, a lo icónico. Si /rojo/ tiene valor de contenido por su relación con "sangre", pierde su independencia plástica en aras de su referencia icónica. En la consideración de una obra es de suma importancia asegurar el papel que cumple en cada caso, ya que varían fundamentalmente el plano de la expresión* y el plano del contenido*; si se pierde conciencia de ello, se corre el peligro de reducir la comprensión de la obra al registro de la mera anécdota, que evidentemente corre por lo icónico.

La relación de remisión que se establece entre el signo plástico y el sistema significado, por lo tanto, se ubica más entre los "indicios" que entre los códigos establecidos. Existe un enlace entre significante y significado, *entre indicante e indicado, motivado por una estructura causal (como la huella de pasos por el paso, o el humo por el fuego)*. Y, como en todo sistema semiótico, la relación de los elementos que se ponen en juego es dialéctico: *el sistema del contenido sólo se estabiliza porque es significado por un sistema de expresión en el que las oposiciones son sensibles, y éstas sólo son correctamente discriminadas porque tienen funciones en el plano del contenido*.

- **El signo plástico: significantes y significados:** entre los constitutivos del signo plástico *-la forma, la textura, el color-* se hará un desarrollo especial sólo de la forma.

La forma será considerada bajo un punto de vista teórico; por tanto, sin referencias a la textura y al color. La primera relación a establecer es con el fondo en el que actúa. En el caso de la bidimensión, el Grupo Mu llama "fondo paradójico" al mismo, ya que psicológicamente es percibido como un fondo pero, en contradicción con las leyes gestálticas, es un fondo con una dimensión y contextura definida *-la del soporte-*. En él se dan las condiciones respecto a relaciones establecidas entre figura y fondo, que comienzan a condicionar las denotaciones y connotaciones.

En relación con la obra en sí misma, el Grupo consigna una diferenciación de interés: por un lado las condiciones abstractas propias de las formas *-que denominan formemas-* y constitutivos de los *significantes* de la forma, relacionados con la sintaxis. Por otro, los formadores de los *significados*, en relación con el se-

mantismo de las formas. Y por último, la *relación de las formas en un enunciado*. Todas estas referencias serán breves por cuanto en el desarrollo que sigue del trabajo se han considerado los datos principales tanto desde el punto de vista teórico como de aplicación. Vale decir que estas consideraciones se asemejan claramente a los s-códigos propuestos por Eco en cuanto a su concepción y su aplicación).

- **Los formemas y los significantes:** están basados fundamentalmente en ciertos aspectos relacionados con nuestra fisiología, que dependen a su vez con nuestro "estar en el mundo". En términos del Grupo, son la *posición*, la *dimensión* y la *orientación* -los formemas mencionados. A partir de ellos, surgen los criterios -que no son culturales sino constitucionales, es importante señalarlo- de arriba/abajo, adelante/atrás, derecha/izquierda; éstos fundamentan, a su vez, ejes semióticos de verticalidad, frontalidad y lateralidad. Dichos caracteres, aunque no están totalmente ausentes en las dos dimensiones, adquieren verdadera presencia en el espacio tridimensional. Aquí el fondo toma también características especiales: la base y el entorno de una escultura, el ámbito de las ambientaciones, etc.: esos fondos son paradójicos precisamente porque tienen una forma y entidad definidas.

- **Los significados - Semantismo primario:** quizás el primer problema que se presenta frente al establecimiento de significados de los formemas que hemos indicado, sea la necesidad semiótica de establecer oposiciones que puedan ser clasificadas, sistematizadas. No obstante criticar algunos intentos que han apuntado en esta dirección, el Grupo asegura que *podemos continuar hablando de formas, tanto en el sentido semiótico como en el gestaltista: cada una de las posiciones de la escala puede, en efecto, ser considerada como formando parte de un conjunto vago*, es decir un conjunto sin una función significativa obligada. El significado sólo aparece en el contexto de una obra concreta

El Grupo menciona los significados de verticalidad, frontalidad, lateralidad por estar inmersos en el mundo físico. Considerada la gravedad como factor de generación de estas condiciones, podemos entender el significado de las formas naturales en relación con condiciones particulares. Por ello asignamos sentido -significado, semantividad -a determinadas *posiciones, dimensiones y direcciones*. En el comen-

tario a realizar sobre estos formemas, se deberá entender que éste es el marco conceptual.

a) La posición: hay diferencia si la forma corresponde al espacio o al plano. Además, se considerarán sus condicionantes internas, que pueden también ser descritas con respecto a sus ejes: verticalidad, lateralidad y, virtualmente, frontalidad (adelante/atrás). En el espacio los ejes son reales y, por tanto, la comprensión de la forma, bajo este punto de vista, es más directo. Advertimos espontáneamente la diferencia expresiva que existe entre horizontal y vertical porque experimentamos tal variación desde nuestras propias experiencias, según Kandinsky.

b) La dimensión: tampoco en este caso encontramos sentido en el caso aislado. La dimensión es relativa con respecto al fondo paradójico, que también tiene su dimensión, y con respecto a los elementos de su entorno, cuando nos referimos al plano gráfico. En las tres dimensiones, es relativa con respecto al observador que, automáticamente, actúa como rasero de comparación. La relación entre los elementos gráficos nos pueden dar pautas de categoría, jerarquías culturales o simplemente tamaños; su expresión depende, como siempre, de la voluntad del emisor.

c) La orientación: también debe ser considerada en relación con el fondo y en la forma en sí misma. Se relaciona con la dimensión en sus parámetros, a los que se agrega la direccionalidad. Consideramos el contorno como indicativo de la orientación y, dada la complejidad de cualquier contorno, podemos tomar en consideración aspectos diferentes y parciales para definirla.

- **Semantismo secundario - los significados:** el semantismo de las formas, considerado secundario ya que aparece como consecuencia, se establece, por un lado, como evidencia de los formemas planteados, y por otro, como particularidad que le pertenece. Al formema *posición* corresponde un significado potencial de *repulsión* (o aproximación); la *dimensión* conlleva un significado de *dominancia* y el de *orientación*, el de *equilibrio*. Una forma especial exaltarán o no el significado o contenido del formema referido.

- **Las formas en contexto:** salvo en movimientos plásticos minimalistas o constructivistas, es difícil hallar ejemplos en que las relaciones se establezcan entre pocos componentes.

Por el contrario, la obra artística se caracteriza por establecer múltiples relaciones entre múltiples componentes, y en cada caso es necesario identificar cuál de las relaciones tiene el protagonismo y cuáles son secundarias.

- **Signo icónico-plástico:** en el arte plástico ninguno de los signos nombrados -signo icónico, signo plástico- tienen la preeminencia ni son exclusivos, especialmente los icónicos. En efecto, una representación de cualquier tipo está condicionada por la distribución de formas, texturas y colores con que se materializa y que les otorga significado definitivo. Son esenciales, entonces, la ubicación en el plano o en el espacio, las relaciones que se establece entre ellos, las proporciones, los diferentes ritmos que se configuren, sus condiciones de organización. Éstas son todas condiciones plásticas que apoyan y dramatizan el relato icónico. A este juego mancomunado de ambos tipos de signos denomina el Grupo Mu *signos icónico-plásticos*.

La presencia más interesante desde el punto de vista de la imagen artística es, sin duda, la consideración de la actuación simultánea de lo icónico y lo plástico, que define la imagen artística más frecuente en nuestra cultura.

En estos casos, se hace evidente que *el proyecto plástico se antepone al proyecto icónico, modificando su significación*. Por ello, el signo plástico adquiere un sentido retórico que nos lleva, por diferentes procesos, a consideraciones que no están clara y definitivamente figuradas, propiciando las formas abductivas de análisis. Asimismo, es posible detectar significantes que corresponden a la forma, que son incorporados intencionalmente como refuerzos expresivos: (*paralelismos, similitudes, complementariedad*), *muchas veces unidos en configuraciones rítmicas; lo que se llama generalmente, siguiendo a André Lothe, rimas plásticas*.

Así, desde lo perceptual podemos avanzar en interpretaciones propuestas en otras instancias, más allá de la materialidad de la imagen. Esta actitud representativa puede, según el Grupo, incorporar, partiendo del "tipo" convencional, un complemento de orden, asimiladas a actitudes apolíneas, o un complemento de desorden, con actitudes dionisiacas.

Es importante destacar que el solo hecho de que podamos hablar en términos de icónico-plástico muestra que ambos términos son interdependientes y mutuamente colaboradores: *De hecho, plástico e icónico son aquí ayudantes el uno del otro. Lo plástico, en tanto que es feno-*

menológicamente el significante del signo icónico, permite la identificación de lo icónico. A su vez, lo icónico, una vez identificado, permite atribuir un contenido a los elementos plásticos extraños a los tipos icónicos. Este último proceso demuestra, una vez más, que el signo plástico es de verdad un signo, y más precisamente la unión de una expresión y de un contenido.

- **Semantismo terciario - El ritmo en lo visual:** como ejemplo último de la acción conjunta de los signos icónicos y plásticos se podría considerar el *ritmo* en las organizaciones visuales. En éste, como en otros tantos términos, aparece una extensión metafórica de su significado estricto. Por provenir de lo musical, pareciera estar más relacionado con el tiempo que con el espacio y sólo mediante una nueva convención podemos incluirlo entre las características de lo visual. Podemos hablar de ritmo en lo visual atendiendo a sus proporciones e intervalos.

En muchos casos los ritmos visuales son de fácil captación por la simplicidad o pregnancia del caso estudiado, y por lo tanto fácilmente explicables verbalmente. *Un buen ejemplo nos lo proporciona una serie de círculos concéntricos. La figura rítmica que se desprende pone en evidencia la /concentricidad/ y, por lo tanto, los significados asociados a ella*. El ejemplo, pues, se refiere a un caso muy simple y directo, de observación y clasificación espontánea, y que resulta verbalizable precisamente en base a su simplicidad -o a su pregnancia, en términos gestaltistas-. Los ritmos visuales en el arte suelen ser más complejos y el Grupo Mu los incluye como semantismo terciario *sui generis*.

Conclusión

En el desarrollo general de este trabajo se ha considerado que el origen de una forma artística particular reside, obviamente, en la creación personal y subjetiva del autor: según Umberto Eco, se trata de la "caja negra", a la que no tenemos acceso. Un segundo aspecto se ve reflejado en la degustación comprometida en la percepción de cualquier tipo de obra en la que, si bien hay una comprensión de la organización formal, el contacto se establece a nivel de sensibilidad personal y subjetiva. Finalmente, una última consideración en que se intenta un cierto alejamiento objetivo para evaluar cuál es el régimen de organización propuesto que permita la comprensión de la obra a aquéllos que no necesariamente sean agudos conocedores de historias y estilos.

La primera instancia, aquélla referida al oscuro origen de la idea artística, ha quedado fuera de consideración por su carácter absolutamente subjetivo. Las otras dos instancias han tomado alternativa presencia en el desarrollo del trabajo, algunas veces resaltando la calidad subjetiva de la apreciación -en vías de intentar un contacto con el oscuro mundo creativo del autor- y otras intentando describir objetivamente los modos en que la forma plástica y visual se organiza. Este vaivén se fue imponiendo en el mismo desarrollo como una necesidad de mantener una conexión con la expresión originada en la primera instancia: la obra se funda en una particular emoción o visión del artista creador -que sí será intraducible-, pero se manifiesta en una forma articulada, pasible de ser comprendida y analizada, como cualquier producto cultural. A diferencia de un objeto común, sin embargo, apunta a confrontar con nuestras propias experiencias, nuestras ideas y modos de comprender el mundo que nos toca. Por esto me resultó imposible tanto mantenerme en un plano que abordara sólo lo objetivo -aquello que es "legible" en la obra-, como estimular la fruición puramente subjetiva -con lo que se volvería a una consideración de la obra signada por la opinión personal y arbitraria, con lo que muchas veces se termina hablando sobre lo inefable-. Se ha intentado mostrar que este punto de inefabilidad está mucho más adelante, luego de comprender y analizar una cantidad de aspectos que, desde lo visual, nos conectan por la razón y la sensibilidad con la obra. En todo caso, quizá lo inefable reside en nuestra propia subjetividad en consonancia emocional con los recursos visibles de una obra.

Desde el punto de vista didáctico y pedagógico ambos aspectos mencionados resultan imprescindibles: el análisis objetivo no puede ocultar la dimensión humana emocional que conlleva toda acción artística, pero la comprensión de esa dimensión es casi imposible sin conocer en parte qué mecanismos se están operando. Quien a duras penas puede leer, no puede gozar de una poesía. Sucede algo similar con la imagen: no existieron instancias adecuadas de aprendizaje que nos introdujeran en su conocimiento, por lo que no es fácil poder gozar el arte plástico. Y sobrevienen problemas de los que se ha hablado: en infinitas ocasiones, la obra se reduce a lo que sobre ella pueda decirse; y esto a su vez, a lo que el relato representativo indica. Con facilidad, entonces, quedan sin vías de acceso las manifestaciones no representativas o, aquéllas que

siéndolo y aun respetando las convenciones renacentistas, sugieren connotaciones que van más allá de lo representado.

Por ello, en esta reflexión sobre la capacidad comunicativa del arte visual, se ha intentado una visión más abarcadora y generalista sobre sus condiciones formales y que obvien los modos representativos de las obras, para observar con más detenimiento lo expresado por artistas como Kandinsky, Matisse o Van Gogh, o estudiosos como Arnheim, que atribuyen las capacidades básicas del lenguaje visual no a circunstancias imitativas sino a modos generales de organización, sean éstas representativas o no.

Bibliografía

- ANZORENA, Horacio, *Arte y naturaleza: el mensaje de las formas*, Mendoza, Ediunc, 1997.
- ANZORENA, Horacio, *Ver para comprender, Educación desde el arte*, Buenos Aires, Ed. Río de la Plata, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte*, Madrid, Alianza, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf, *Consideraciones sobre la educación artística*, Barcelona, Paidós, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984.
- BERGER, René, *El conocimiento de la pintura*, Barcelona, Noguer, 1976 (3 tomos).
- BOAS, Franz, *El arte primitivo*, México, FCEconómica, 1947.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra S.A., 1994.
- CROCCE, Benedetto, *Estética*, Buenos Aires, Centro Editor de A.L., 1972.
- DONDIS, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, G. Gili, 1976.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Ed. Lumen, 1972.
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Ed. Lumen, 1985.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1993.
- ECO, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1995.
- ECO, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Londres, Cambridge Un. Press, 1995.
- ECO, Umberto, *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1997.
- EISNER, Elliot W., *Educación la visión artística*, Barcelona, Paidós, 1972.
- FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y sociedad*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello - El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1996.
- GENNARI, Mario, *La educación estética - Arte y literatura*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GRUPO MU, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- GUILLAUME, Paul, *La psicología de la forma*, Buenos Aires, Argos, 1947.
- HUYGHE, René, *Conversaciones sobre el arte. Respuestas a S. Monneret*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- HUYGHE, René, *Diálogo con el arte*, Barcelona, Labor, 1965.
- JIMÉNEZ, José, *Imágenes del hombre*, España, Tecnos, 1995.
- KANDINSKY, Vassily, *De lo espiritual en el arte*, Méjico, Premiá, 1985.
- KANDINSKY, Vassily, *Punto y línea sobre el plano -* Barcelona, Barral, 1975.
- KNOBLER, Nathan, *El diálogo visual*, Madrid, Aguilar, 1970.
- LANGER, Susanne, *Los problemas del arte*, Buenos Aires, Infinito, 1966.
- LEVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de cultura económica, 1997.
- MATISSE, Henri, *Sobre arte*, Barcelona, Barral, 1978.
- MONDRIAN, Piet, *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1957.
- MUKAROVSKY, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, G. Gili, 1977.
- MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, G. Gili, 1979.
- OLEA, Oscar, *Estructura del arte contemporáneo*, México, UNAM - 1979.
- OLIVERAS, Elena, *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Ed. Almagesto, 1988.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.
- PASQUALI, Antonio, *Comprender la comunicación*, España, Monte Avila Edit., 1978.
- PIERANTONI, Ruggero, *El ojo y la idea - Fisiología e historia de la visión*, Barcelona, Paidós, 1984.
- QUIROGA, Blanca H., *Psicología y semiología aplicadas al Diseño Gráfico*, Mendoza, Ediunc, 1996.
- RAVERA, Rosa María, *Estética y semiótica*, Santa Fe, Ed. Fundación Ros, 1988.
- RAVERA, Rosa María (comp.), *Estética y crítica - Los signos del arte*, Bs. As., Eudeba, 1998.
- READ, Herbert, *Educación por el arte*, Buenos Aires, Paidós, 1973.
- READ, Herbert, *Imagen e idea - Méjico*, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- READ, Herbert, *La escultura moderna*, Buenos Aires, Hermes, 1964.
- ROMERO BREST, *Qué es una obra de arte*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- STEVENS, Peter S., *Patrones y pautas en la naturaleza*, Barcelona, Salvat, 1986.
- VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Theo*, Buenos Aires, Goncourt, 1980.
- WILLIAMS, Christopher, *Los orígenes de la forma*, Barcelona, G. Gili, 1984.
- WOLF, K.L.; Kuhn, D., *Forma y simetría*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- WORRINGER, Wilhelm, *El arte egipcio*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.
- WORRINGER, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.