

KRZYSZTOF WODICZKO, ARTE Y DISCURSO VISUAL:
Apuntes semióticos a una apuesta artística crítica

Leonardo Tello Mera

Universidad del valle
Facultad de humanidades
Escuela de ciencias del lenguaje
Licenciatura en lenguas extranjeras Inglés – Francés

Santiago de Cali
Mayo de 2017

KRZYSZTOF WODICZKO, ARTE Y DISCURSO VISUAL:

Apuntes semióticos a una apuesta artística crítica

Leonardo Tello Mera

Trabajo de Grado

Director:

Ricardo Salas Moreno

Magister en Lingüística y Español

Universidad del valle

Facultad de humanidades

Escuela de ciencias del lenguaje

Licenciatura en lenguas extranjeras Inglés – Francés

Santiago de Cali

Mayo de 2017

“La cultura dominante en todas sus formas y prácticas estéticas, permanece en gran contradicción con la experiencia vivida, las necesidades comunicativas y los derechos de la mayoría de la sociedad, cuyo trabajo es su única base”

Wodiczko, Public Address 139

RESUMEN

La obra de Krzysztof Wodiczko es quizá una de las propuestas artísticas más sugerentes de finales del siglo XX. A partir de la proyección de imágenes en gran formato sobre monumentos y edificios, este autor polaco utiliza el espacio público como lienzo para revelar las disposiciones políticas, económicas y culturales que se encarnan en el cuerpo arquitectónico. Su obra plantea cuestionamientos sobre la relación entre los sujetos, el cuerpo social y el espacio que los rodea como constructo que trasciende lo estético-funcional. A través del análisis semiótico aplicado se busca explorar en la inquietante propuesta de Wodiczko para develar las formas de estructurar el universo, cuestionar la cultura e indagar en el arte de las que hace gala su obra. Por un lado, la semiótica visual nos permitirá comprender los procesos de producción de sentido y de relaciones significantes propias de esta apuesta artística; entendiendo el carácter visual de la obra, sus rasgos significativos, su dimensión figurativa y su función simbólica. Por otro lado, será la semiótica discursiva revelará los aspectos comunicativos de sus mensajes visuales y la forma en que el discurso propio de la producción artística se convierte en una crítica vigente para la sociedad contemporánea. Así, será posible una integración en semiótica que aborde a la vez las perspectivas de significación y comunicación en el marco de una práctica artística crítica.

Tabla de contenido

Índice de figuras.....	8
Índice de tablas.....	9
Introducción.....	10
1. Planteamiento del problema.....	13
2. Preguntas de investigación.....	15
3. Objetivos.....	16
4. Justificación.....	17
5. Metodología.....	19
6. Antecedentes.....	23
7. Marco contextual.....	26
8. Marco Teórico.....	28
8.1 La idea de semiótica.....	28
8.2 El signo	29
8.2.1 El signo: Saussure y Peirce.....	29
8.2.2 El modelo Tetrádico del signo	30
8.2.3 Signo visual: lo icónico y plástico	31
8.2.4 El signo plástico.....	31
8.2.5 Signo icónico y algunas cuestiones de iconicidad.....	31
8.3 El modelo del signo icónico.....	33
8.4 El modelo Tetrádico del signo icónico.....	34
8.5 Semántica, sintaxis y pragmática.....	35
8.6 Imágenes materiales visuales.....	37
8.7 Estructura de la significación.....	38
8.8 El arte como lenguaje.....	38
8.9 El fenómeno artístico: de lenguaje a discurso.....	39
8.10 El concepto de texto.....	40
8.11 Del texto al enunciado.....	41
8.12 La situación de enunciación y la dinámica enunciativa del texto artístico.....	43
9 Capítulo I: Análisis semántico.....	45
9.1 Semánticas específicas.....	45
9.2 Las imágenes materiales visuales son signos icónicos.....	46
9.3 Los mostrado y la mostración.....	47

9.4 Descripción semántica.....	51
9.5 Inventario semántico tetrádico.....	57
9.6 Composición isotópica.....	63
9.6.1 Isotopías figurativas.....	63
9.6.2 Isotopías temáticas.....	68
9.6.3 Reconstitución Isotópica.....	69
10. Capítulo II: Aspectos sintácticos.....	73
10.1 La sintaxis del signo visual.....	73
10.2 La articulación del signo visual.....	74
10.3 Relaciones entre unidades significativas.....	75
10.4 Relaciones entre unidades distintivas.....	76
10.5 La descripción sintáctica.....	77
10.6 La dimensión sintagmática y paradigmática.....	80
10.7 Las reglas sintagmáticas.....	81
10.7.1 La tipología sintagmática.....	82
10.7.2 Toposintaxis de primer nivel.....	89
10.7.3 Toposintaxis de segundo nivel.....	90
11. Capítulo III: Hacia una dimensión pragmática.....	96
11.1 Introducción.....	96
11.2 La relación autor-obra.....	99
11.3 La organización de un mundo.....	100
11.4 La trascendencia de lo concreto-individual.....	108
11.5 El deseo de placer.....	113
11.5.1 El fenómeno retorico: operaciones y relaciones.....	114
11.5.2 Inventario de figuras retóricas.....	116
12. Capítulo IV: el discurso visual de KW.....	124
12.1 Enunciado visual, discurso visual, texto visual.....	124
12.2 Tres dimensiones del texto visual.....	125
12.3 La trama visual y la experiencia estética.....	127
12.3.1 La isotopía plástica.....	128
12.3.2 una práctica artística crítica.....	130
12.4 El régimen de la mirada.....	134
12.4.1 Construcción de sujetos discursivos.....	135
12.4.2 La mirada narrativa.....	143

12.5 La imagen.....	146
12.5.1 La función icónica.....	147
12.5.2 Los imaginarios: circulación y producción.....	148
13. Conclusiones.....	152
13.1 Humanizar el espacio.....	152
13.2 De la composición a la valoración.....	154
13.3 Mundos posibles y posibilidades del mundo.....	157
13.4 El decir de la obra.....	160
14. Anexos.....	162
15. Bibliografía.....	191

Índice de figuras

Ilustración 1 Modelo del signo icónico (Groupe μ , 1993:121).....	33
Ilustración 2 Modelo del signo de Ogden y Richards, I (1989)	34
Ilustración 3 Modelo Tetrádico del signo icónico (Klinkenberg, 2006:350)	35
Ilustración 4 Imágenes materiales visuales	48
Ilustración 5 Signo icónico tetrádico (Klinkenberg: 2006)	57
Ilustración 6 Esquema de isotopía figurativa intertextual	66
Ilustración 7 Esquema de relación entre ejes sintagmático y paradigmático	82
Ilustración 8 Composición tabular	88
Ilustración 9 Esquema compositivo - toposintaxis de segundo nivel.....	91
Ilustración 10 Dimensiones del texto visual (Abril, 2007, p.18)	127
Ilustración 11 Rimas icónico-plásticas.....	129
Ilustración 12 Circuito de la comunicación visual (adaptado de Alessandria, 1996, p.56) ...	135
Ilustración 13 Esquema de la situación de enunciación (adaptado de abril, 2005).....	138
Ilustración 14 Prisma de la enunciación (Martinez, 2005, p.27).....	140

Índice de tablas

Tabla 1 Esquema de relaciones triádicas (adaptado de Peirce: 1975).....	48
Tabla 2 Inventario semántico	59
Tabla 3 isotopías figurativas globales	67
Tabla 4 Relación entre isotopías	71
Tabla 5 Ocurrencias isotópicas	72
Tabla 6 Articulación del signo visual.....	74
Tabla 7 operaciones y relaciones retóricas (adaptado de Durand, 1982	115
Tabla 8 Inventario de figuras retóricas.....	119
Tabla 9 Las tonalidades y la orientación social de los actos discursivos (adaptado de Martínez, 2007, p.206).....	141
Tabla 10 Inventario de la muestra seleccionada.....	162

Introducción

El rompimiento de las sociedades contemporáneas con los grandes relatos universalistas de la época moderna trajo consigo grandes cambios en las prácticas artísticas que desde la antigüedad se han considerado parte de las llamadas bellas artes. Toda la serie de cambios sociopolíticos y culturales propios del siglo XX permitieron la diversificación multidisciplinar de las formas en las que se podían producir manifestaciones artísticas con el propósito tanto de proyectar en la objetualización material, permanente o efímera, la verdad del ser como de responder al compromiso histórico del arte con las condiciones sociales que posibilitan su aparición. En este contexto amplio de revolución artística se gesta la práctica artística del autor polaco Krzysztof Wodiczko, quien desde la década del 80 ha ofrecido al mundo una obra polémica e interrogativa. Su apuesta consiste en diseñar artefactos funcionales y proyectar imágenes a gran escala sobre edificios y monumentos públicos alrededor del mundo. Su obra no se limita a los espacios institucionalizados de los museos y las galerías de arte, sino que interviene en el espacio público para invitar a sus eventuales espectadores, ciudadanos que recorren las calles en su rutina cotidiana, a cuestionarse sobre las matrices axiológicas a las que adhieren.

La práctica artística de Wodiczko cuestiona y denuncia las dinámicas sociales y políticas de la sociedad contemporánea, y aunque es reconocida internacionalmente por su naturaleza polémica, crítica y, en algunos casos, contestataria, aún resta mucho por decir desde el ámbito académico al respecto de la misma. Es precisamente por el carácter revolucionario de su obra y por el relativo desconocimiento a nivel regional de la misma que nace la presente investigación a manera de exploración personal de la riqueza significativa y comunicativa de una manifestación artística novedosa, comprometida socialmente, y que en último término puede evidenciar un momento fundamental en la historia del arte.

Asistimos aquí a una indagación en el marco disciplinar de la semiótica visual como método para revelar los aspectos formales, simbólicos y comunicativos que atraviesan un cuerpo de evidencias que son ejemplo de las primeras manifestaciones de la obra de Wodiczko. Y es el nutrido campo de la semiótica el que nos permitirá aprehender las relaciones entre elementos visuales que establece el autor para producir efectos de sentido mediante su obra y cómo en una negociación dialógica con el espectador dicho sentido se revela, se construye en un juego entre el autor, la obra y aquellos que asisten por interés o casualidad a su encuentro.

Esta indagación que se desarrollará en las páginas siguientes no persigue el propósito de reducir una obra fecunda y crítica como la de Wodiczko a categorías conceptuales, sino que

intenta describir los efectos de sentido que puede producir una práctica artística como la de Wodiczko desde una perspectiva semiótico-discursiva en el marco de una práctica artística poco explorada en su momento de aparición. Se trata aquí de explorar las relaciones entre elementos significantes, de orden espacial, contextual y retorico presentes en el cuerpo de evidencias recogido entendidos como funciones semióticas de tipo visual.

Se tiene así en cuenta la manera en que los elementos visuales incluidos en 27 imágenes, correspondientes a la primera década de la obra de Wodiczko, y su contexto de aparición permiten al autor construir un discurso acerca de la relación entre el cuerpo humano, la memoria histórica y el cuerpo arquitectónico. Y se pretende vislumbrar el proceso mediante el cual el cuerpo de evidencias se presenta como experiencia estética y comunicativa en tanto textos visuales atravesados por las dimensiones de la imagen, la mirada y la visualidad.

El plan de trabajo a seguir propone inicialmente la construcción del marco teórico que parte de la consideración de la semiótica como disciplina general para desarrollar progresivamente conceptos fundamentales (entre ellos texto, enunciado y discurso) para el análisis posterior de las manifestaciones artísticas incluidas en el cuerpo de evidencias. Se aclara al lector que, aunque se procurará ofrecer un panorama general de las perspectivas teóricas en uso, el desarrollo de esta investigación no se limita a describir la aplicación de criterios de análisis para mostrar resultados. Por el contrario, el marco teórico cumple aquí la función de introducción teórica, y durante el desarrollo de la investigación se retomaran conceptos y se elaborarán en profundidad tratando de vincular la aplicación de las categorías de análisis y los resultados a una construcción teórica progresiva que busca insistir en la importancia de considerar el conocimiento adquirido a través de la investigación como una unidad estructural compuesta por elementos discriminables, pero capaz de resistirse a la escisión formalista de los círculos académicos.

Se hace menester aclarar que en el proceso de construcción teórica se procurará seguir lineamientos generales definidos aunque aparecerán distintas categorías tomadas de una amplia bibliografía cuyo propósito es enriquecer el razonamiento. Al tratarse de una investigación fundamentalmente de tipo documental se buscará principalmente establecer comparaciones entre distintas fuentes y aplicar fundamentos teóricos; sin embargo, en diferentes momentos de la investigación se acudirá a distintas categorías y conceptos debido a su valor funcional dentro del trabajo investigativo. Debe advertirse entonces que esta investigación, si bien se enmarca en el campo de acción de la semiótica visual de la mano de autores como Klinkenberg, Magariños y Abril, bebe de los hallazgos de diversos autores (Peirce, Morris, Eco, Veron,

Martinez, entre otros) para cimentar un marco teórico y analítico multiperspectivista que no se inscribe de manera restrictiva en una única escuela de pensamiento.

Se propone para el análisis un acercamiento a la dimensión semántica de las proyecciones incluidas en el cuerpo de evidencias compuesto por 27 fotografías, donde se explorarán los aspectos más relevantes de la significación al interior de la práctica artística de Wodiczko, sus relaciones internas y globales y la manera de evidenciarlas. En segundo lugar, el análisis se centra en la dimensión sintáctica del cuerpo de evidencias en cuestión para revelar la influencia de la composición tabular en el proceso de interpretación y construcción de sentido. En tercer lugar se pretende analizar la dimensión pragmática del cuerpo de evidencias, resaltando las posibilidades de construcción de un mundo semiótico posible y el uso intencional de elementos retóricos visuales para producir mediaciones de sentido entre el autor y quienes reciben la obra. Por último se intenta abordar la dimensión del discurso visual propuesto por la obra de Wodiczko tratando de aprehender el paso de la experiencia estética a la experiencia comunicativa y como es que su obra, ejemplificada en la muestra seleccionada, intenta comunicar un mensaje crítico a propósito de la sociedad actual y su relación con el espacio arquitectónico.

Recorrer la obra de Wodiczko a la luz de los planteamientos mencionado permitirá dilucidar como es que en la presentación de sus temas recurrentes, en la forma crítica en la que comunica las condiciones sociales de su época, Wodiczko plantea la posibilidad de un mundo donde se hace evidente la relación entre lo visible y lo invisible; lo visible como aquello dado, predeterminado e indiscutiblemente legitimado al interior del cuerpo social en contraste con lo invisibilizado, aquello que coexiste en el fondo de las sociedades democráticas pero que no recibe legitimación social, la memoria colectiva como celebración de la muerte, el uso del espacio como dispositivo de control, la desigualdad de las condiciones de vida ante el triunfo del capitalismo tardío

1. Planteamiento del problema

El arte constituye uno de los campos más fértiles para la investigación en semiótica. Las manifestaciones artísticas contemporáneas, por su naturaleza dinámica, proponen nuevas formas de integración y distintos escenarios de interacción, por lo cual resultará siempre atractiva la idea de explorar los ámbitos de la producción artística donde las problemáticas se renuevan constantemente y las teorías se ponen a prueba. Tal es el caso de la obra del artista polaco Krzysztof Wodiczko, quien elabora una propuesta artística que combina perfectamente los elementos de la intervención, la performance y el video-arte. Sus proyecciones a gran escala, de imágenes o video en vivo, sobre edificaciones monumentales alrededor del mundo presentan un retrato evocador sobre el espacio urbano que, a través de la crítica, la sátira y la denuncia pública promueve espacios abiertos de reflexión sobre problemáticas propias del cuerpo social contemporáneo y sus relaciones de identidad frente al espacio público.

La obra de este artista ha sido analizada en más de una ocasión desde investigaciones estéticas y sociológicas como propuesta revolucionaria en diseño, como bastión del arte contemporáneo y como modelo de práctica artística transgresora; sin embargo no se ha dado cuenta de la misma a partir de una perspectiva semiótica aplicada y el acercamiento a esta práctica artística en el contexto académico sucedáneo a la estética no sobrepasa los límites del comentario, la referencia o el ejemplo.

Dada la naturaleza discursiva que subyace a la obra de este artista y la forma en que sus modos de aparición se ponen en dialogo con los sujetos a quienes se dirige apropiándose del espacio público como instancia mediadora, un análisis de sus procesos de significación-comunicación puede revelarnos nuevas pistas para entender una manifestación artística relativamente nueva y por demás explorada de una manera incipiente. La idea es pues responder a un cuestionamiento simple: ¿qué nos quiere decir la obra de Wodiczko?

Responder a este cuestionamiento nos pone en situación de examinar varias preguntas que se ciernen alrededor y que fundamentalmente pueden guiarnos hacia una respuesta no totalizadora pero profundamente descriptiva: Si en efecto la obra de Wodiczko tiene un sentido inmanente, esto es, si internamente nos quiere decir algo ¿Cuáles son sus formas de decirlo? ¿a partir de que elementos nos comunica un mensaje? ¿Podemos entender lo que dice la obra? Reformulemos estas preguntas de manera que puedan conformar los lineamientos claves de esta investigación: ¿Cuál es el sentido construido por las proyecciones a gran escala de Wodiczko comprendidas en la primera década de su producción artística (1982 – 1992)?

¿Cuáles son las relaciones significativas, espaciales, contextuales y retóricas que producen el sentido en las proyecciones incluidas en el cuerpo de evidencias y cuáles son sus marcas identificables? ¿Cuál es la interacción entre las dimensiones pragmática y semántica de dichas proyecciones que configuran la práctica artística de Wodiczko como un discurso visual acerca de la relación entre el cuerpo humano y el cuerpo arquitectónico? ¿Cómo las proyecciones seleccionadas, en tanto ejemplo de la práctica artística de Wodiczko, construyen un texto visual configurado por las dimensiones de la mirada, la imagen y la visualidad a partir de la experiencia estética?

El presente trabajo hace uso de herramientas teóricas y analíticas propias de la semiótica visual y la semiótica discursiva para identificar dentro de la obra de Krzysztof Wodiczko (a) cuál es el alcance de su dimensión comunicativa y cuáles son las estrategias mediante las cuales se gesta una relación dialógica entre el autor, la obra y el espectador. (b) cómo se estructura su dimensión significativa y qué relaciones se establecen entre la obra, el soporte y la opinión pública.

Sin la pretensión de agotar de manera prescriptiva la obra de Wodiczko si no de allanar las diferentes relaciones entre los elementos recurrentes en ella a fin de comprender los procesos de significación y comunicación, se procederá pues a este análisis que por extensión nos ofrecerá nuevas luces en el camino hacia la comprensión de nuestros procesos de interpretación.

2. Preguntas de investigación

Pregunta general

¿Cuál es el sentido construido por las proyecciones a gran escala de Wodiczko seleccionadas en el cuerpo de evidencias y que corresponden a la primera década de su producción artística (1982 – 1992)?

Preguntas específicas

- ¿Cuáles son las relaciones significativas, espaciales, contextuales y retóricas que producen el sentido en la muestra seleccionada y cuáles son sus marcas identificables? Puesto que se comprende que cada una de las manifestaciones artísticas que se recogen en el cuerpo de evidencias de la obra de Wodiczko despliega una serie de relaciones nivel sintáctico, semántico y pragmático que conforman cada muestra como una estructura de sentido completo, divisible en unidades susceptibles de ser discriminadas y analizadas.
- ¿Cuál es la interacción entre las dimensiones pragmática y semántica de la muestra seleccionada que configuran la práctica artística de Wodiczko como un discurso visual acerca de la relación entre el cuerpo humano y el cuerpo arquitectónico? Teniendo en cuenta que se entiende la muestra seleccionada como un conjunto de elementos visuales que aprovechan su contexto de aparición y su potencial de significación para convertirse en realización fáctica de las intenciones comunicativas del autor.
- ¿Cómo es que las proyecciones seleccionadas, en tanto ejemplo de la práctica artística de Wodiczko, se configuran como textos visuales conformados por las dimensiones de la mirada, la imagen y la visualidad a partir de la experiencia estética? Ya que la obra de Wodiczko se manifiesta en el marco de una indagación estética que actualiza las posibilidades comunicativas de toda práctica artística entendida como conjunto mediado de elementos significantes que pueden ser interpretados y decodificados por el espectador; y cuyas unidades formales delimitadas, esto es, cada una de las muestras seleccionadas, son materializaciones objetuales de un discurso intencionalmente construido por el autor.

3. Objetivos

Objetivo general

Describir los efectos de sentido que puede producir la muestra seleccionada de la obra de Wodiczko desde una perspectiva semiótico-discursiva en el marco de una práctica artística poco explorada en su momento de aparición.

Objetivos específicos

- Describir las relaciones entre elementos significantes, de orden espacial, contextual y retorico de la muestra seleccionada de la obra de Wodiczko entendidos como funciones semióticas de tipo visual
- Describir la manera en que los elementos visuales de la muestra seleccionada y su contexto de aparición permiten al autor construir un discurso acerca de la relación entre el cuerpo humano, la memoria histórica y el cuerpo arquitectónico.
- Describir cómo es que las proyecciones seleccionadas se presenta como experiencia estética y comunicativa a la manera de red de textos visuales atravesados por las dimensiones de la imagen, la mirada y la visualidad.

4. Justificación

De manera más o menos general se acepta la premisa de que un espectador común extrae de cualquier experiencia estética un contenido significativo, es decir, en el momento de contemplación de una obra el espectador interviene en un juego dialéctico en el que intenta develar un sentido. La validez de esta premisa se explica fácilmente en el hecho de que las artes plásticas encontraron una legitimación institucional, social y cultural en el transcurso de la modernidad. Sin embargo, frente a las múltiples formas que ofrece el arte contemporáneo, desde la fotografía hasta la performance, todas ellas impulsadas a una evolución constante por el progreso de las aplicaciones tecnológicas y el advenimiento de la era digital, esa naturalidad con la que se pretende discriminar entre lo que *es* o *no es* arte parece diluirse en el desconcierto. El arte contemporáneo se presenta ante el espectador en una relación ambigua: es cercano, sus formas son nuevas, podría incluso parecer cotidiano; pero paralelamente resulta distante, confuso e inasequible. La necesidad de elaborar disquisiciones teóricas renovadas que puedan dar cuenta de aquello que acontece en la obra de arte contemporánea y en el espectador que tiene acceso a ella resulta imperiosa en tanto que constituye un campo fértil para la producción del conocimiento. La evolución de las formas artísticas en el mundo contemporáneo y su relación con el espectador han reafirmado la validez del pensamiento académico respecto a la obra de arte y en particular hacia la descripción de los procesos mediante los cuales el espectador y algunas manifestaciones artísticas contemporáneas como la obra de Wodiczko se relacionan, desde la concepción de la obra de arte como una entidad dual, al mismo tiempo, semiótica y discursiva, significativa y comunicativa.

Como toda obra crítica, la producción artística de Wodiczko se hace popular en las esferas académicas que buscan en el arte los ecos tempranos del cambio social. El giro contemporáneo de las ciencias del lenguaje y la comunicación ha permitido el acercamiento de manifestaciones no lingüísticas en sentido estricto como la fotografía, el cine y los espectáculos a los círculos académicos que han revalorado el concepto de lenguaje y lo han extendido de manera efectiva: acercar la obra de Wodiczko a los presupuestos teóricos de la semiótica no solo entra en conjunción con las nuevas tendencias de investigación académica, sino que constituye una propuesta novedosa y enriquecedora para el campo de la semiótica visual por cuanto se pueda indagar sobre la manifestación artística, su sentido, sus formas de producción significativa y su inclinación ideológica. Cabe anotar que hasta el momento de la elaboración de la presente propuesta investigativa los estudios sobre la obra de Wodiczko, a la luz de la semiótica visual, en el ámbito académico nacional son inexistentes o en suma desconocidos. Por tanto, esta

propuesta pretende acercar la obra de éste autor al contexto colombiano, en el que cada vez más cobran importancia las intervenciones sociales y las propuestas artísticas alternativas como elementos de mediación enmarcados dentro de una perspectiva del lenguaje como fenómeno social y cultural.

Así pues, la presente investigación intenta aportar una nueva perspectiva respecto de la obra de Wodiczko tanto como contribuir a los recientes avances de la semiótica visual; y nace como una exploración personal en el incipientemente explorado campo de la semiótica al interior de la escuela de ciencias del lenguaje de la universidad del valle.

5. Metodología

Esta investigación persigue como fin práctico analizar la obra de Krzysztof Wodiczko, quien cuestiona la monumentalidad de la arquitectura urbana, activándola en una puesta en escena de las nociones de derechos humanos, democracia y verdades sobre la violencia, enajenación e inhumanidad que subyacen en las interacciones de la sociedad contemporánea. Se trata de una propuesta de investigación con carácter ecléctico puesto que pretende abordar la práctica artística de Wodiczko desde distintas perspectivas teóricas en el marco de la semiótica. A saber, se inscribe en el campo específico de la semiótica visual; sin dejar de lado aspectos relevantes de otras semióticas específicas e incluyendo, hacia el final del análisis, aspectos de discursividad que intentan dar cuenta de cómo en la muestra seleccionada de las proyecciones de Wodiczko es posible caracterizar elementos de un discurso crítico que se presenta bajo la forma de una experiencia estética.

Dado que analizar la obra de Wodiczko en el marco de la semiótica visual supone una apuesta investigativa considerablemente novedosa y se intentan dilucidar relaciones y formular descripciones con base en un cuerpo de evidencias compuesto por registros fotográficos podría considerarse el presente estudio como exploratorio y descriptivo.

La información para el desarrollo de la presente investigación es producto de fuentes primarias, como bases de datos en línea y sitios web especializados en arte y estética. Para conformar el cuerpo de evidencias que sirve de base a este estudio se ha recurrido a la indagación documental. Principalmente se ha consultado el sitio web oficial del autor, el sitio web de su grupo de investigación en diseño interrogativo del MIT y la página del instituto Adam Mickiewicz para el fomento de la cultura polaca. Junto a estos se ha recurrido a la consulta en sitios virtuales de organizaciones sin ánimo de lucro que difunden y ofrecen retrospectivas y semblanzas sobre la obra de Wodiczko como son ART21 y artsy.net. A partir de esta indagación se logró construir un muestreo general de aproximadamente 53 registros fotográficos de las proyecciones del artista, a los cuales se aplicaron los siguientes criterios de inclusión:

- a) el sugerente contenido político en relación con el momento histórico de su producción
- b) el uso de una estética orgánica como sustrato material del discurso artístico.
- c) el momento de aparición de la obra debe ser comprendido entre 1982 y 1992 que se corresponde a la primera década de producción artística de Wodiczko.

Se ha dejado por fuera de las evidencias a analizar las manifestaciones artísticas más recientes debido a la evolución de su método de producción en la que se puede observar el paso

de la proyección en exteriores de imagen fija a gran escala al uso de audio y video producido o en vivo. Algunas de las obras comprendidas en la primera década de producción artística de Wodiczko son de muy difícil acceso o rondan a través del internet como imágenes embebidas en documentos y de características técnicas que dificultarían de manera permanente el análisis y por tanto se han excluido del corpus.

La muestra adoptada está conformada por 27 fotografías de las obras de Wodiczko entre las que se cuentan sus primeras intervenciones universitarias hasta grandes exhibiciones anunciadas. La mayoría de estas fotografías son imágenes a blanco y negro de las proyecciones. La muestra ha sido organizada siguiendo un orden cronológico y se ha incluido en su identificación el nombre del lugar donde se originó la proyección. En la sección de anexos se incluye una tabla donde se relacionan las obras de Wodiczko que componen la muestra seleccionada por año, título y lugar de producción; cabe anotar que en la mayoría de los casos las obras llevan por título el nombre del monumento/edificio donde fueron proyectadas. En la última columna se adiciona un número de tres dígitos que corresponde a la nomenclatura interna que se dará a las fotografías disponibles de cada obra en este trabajo, y que se utilizará como referencia a lo largo de todo el análisis.

Para la aplicación del análisis se revisarán los fundamentos teóricos de la semiótica visual y su relación con la conceptualización de la obra de arte como signo y fenómeno social. Posteriormente se elaborarán precisiones respecto a la naturaleza semiótica de la obra de arte y los problemas que plantea el estudio de una semiótica visual, además se tendrán en cuenta consideraciones sobre las relaciones pragmáticas y la función de autor e intérprete. La segunda parte de esta disquisición teórica intenta acercarse al terreno de la semiótica discursiva mediante la consideración de conceptos claves como el de dimensión discursiva, enunciado y situación enunciativa.

Al tratarse de una investigación cuantitativa la aplicación de las categorías de análisis pretende contribuir tanto a la descripción de relaciones entre elementos significantes como a la revisión, aplicación y reelaboración de preceptos teóricos. Así pues, en primer lugar se propone un acercamiento a la dimensión semántica de la muestra seleccionada. En segundo lugar, el análisis se centra en la dimensión sintáctica de la muestra en cuestión para revelar la influencia de la composición tabular en el proceso de interpretación y construcción de sentido. En tercer lugar se pretende analizar la dimensión pragmática de la muestra. Finalmente se intenta abordar la dimensión del discurso visual propuesto por la obra de Wodiczko tratando de aprehender el paso de la experiencia estética y comunicativa a la conformación de textos visuales.

Se debe insistir en que cada una de las secciones mencionadas presenta su propio desarrollo teórico interno, el cual se aplica de manera distinta en cada caso a la muestra seleccionada. La aplicación sucinta de las categorías de análisis responde a la extensión de la muestra seleccionada. No se trata en ningún caso de una estrategia para hacer coincidir las categorías de análisis, sino que al contrario se seleccionarán muestras representativas dentro de la muestra global para establecer ejemplificaciones claras sobre las cuales el lector podrá establecer actualizaciones potenciales. Así, las evidencias consideradas implicarán que los parámetros de análisis y su funcionalidad pueden ser esquemáticamente aplicados a todas las muestras; y en los casos donde se hace necesario se incluirán tablas que permitan mostrar resultados globales.

6. Antecedentes

A partir de una revisión bibliográfica extensa se determina que hasta la fecha de la última revisión no existe un número significativo de trabajos de investigación relacionados con la obra de Wodiczko; a continuación, se reseñan algunas aproximaciones investigativas que servirán como antecedentes a la presente investigación, teniendo en cuenta que por su naturaleza semiótica y discursiva la estructura metodológica requiere una formulación completamente nueva.

Echeverri (2008), en su trabajo titulado *la producción de sentido en el cine*, parte de la consideración del cine como estructura narrativa cargada de posibilidades semánticas, y aborda las principales teorías cinematográficas y para realizar un desglose del lenguaje audiovisual, donde se indexan los principales componentes del discurso cinematográfico y se pueden vislumbrar las múltiples maneras en que éstos se articulan, teniendo en cuenta los códigos visuales, sonoros y el montaje. Se aborda la información contenida en un registro fílmico como una unidad; es decir de la película se comprende su comunicabilidad, el tratamiento espacial y temporal, y la focalización. De esta manera se concibe los conceptos de enunciación e intencionalidad, así como de los aspectos estéticos que influyen en la producción e interpretación del sentido de un filme.

El estudio aparece como una investigación descriptiva, la cual obtiene su fundamentación de las propuestas semióticas de Christian Metz para analizar la estructura narrativa del cine como relato, y la forma en que los espectadores reconstituyen el sentido de un discurso pluricódigo que genera enunciados simultáneos y superpuestos. A pesar de no proveer un modelo analítico, este trabajo provee una mezcla sintética de categorías semióticas que conforman un análisis general del lenguaje fílmico y sus modos de significación; de manera que hace aportes considerables al estudio de los discursos pluricódigos y su compleja potencialidad significativa.

En su trabajo de investigación titulado *la gramática del signo icónico*, D'angelo (2007) intenta acercarse a los procesos de transmisión de información por medios icónicos con el propósito de reconsiderar la afirmación de universalidad del signo icónico como tipología signica que permite superar las barreras lingüísticas. Su hipótesis principal consiste en afirmar que la interpretación de valor informativo aplicado a signos icónicos requiere que el destinatario reconozca el código de representación. Sus hallazgos refieren a la creación de matrices metodológicas para el abordaje analítico de la iconicidad.

En *Análisis semiótico de cuatro artistas colombianos, basado en el Tratado de Semiótica general de Umberto Eco*, Gómez (2009) propone un acercamiento al estudio de los procesos de construcción de sentido desde una perspectiva experimental que intenta dar cuenta de cómo los intérpretes de una obra analizan códigos que representan unidades culturales mediante la asignación de valores subjetivos subordinados a su experiencia cultural; teniendo en cuenta que una obra de arte entendida como signo y comprendida en totalidad no se limita transmitir la expresión intencional del artista sino a crear otros mensajes, otros códigos innovadores que personalizan y multiplican las posibles interpretaciones. El estudio es concebido como una investigación de campo del tipo descriptiva/analítica, centrado en un grupo de estudiantes de diseño gráfico que fueron preparados de manera introductoria sobre algunos aspectos de semiótica, y procedieron luego a dar cuenta de sus experiencias en la observación de ciertas obras que fueron asignadas de manera aleatoria, esta información fue recopilada y organizada para analizar cómo funciona la teoría de los códigos, la teoría de la producción de signos y cómo la obra de arte es una expresión comunicativa en intérpretes reales con cierta formación artística; de manera que se pudiera describir el producto de la percepción a la interpretación como una semiosis ilimitada.

Esta investigación tuvo como referente principal el estudio sobre semiótica y los conceptos desarrollados por Umberto Eco para establecer un modelo de análisis de las experiencias que el grupo focal reportó respecto a la obra de los artistas colombianos Álvaro Barrios, Beatriz González, Bernardo Salcedo y Gustavo Zalamea. La investigación pudo describir la forma en la cual los participantes del grupo adaptaron sus conocimientos para elaborar un discurso coherente sobre las obras exploradas; y cómo se utilizaron categorías estéticas para describir las obras, su estilo, su técnica y su intención comunicativa.

En un artículo titulado *Sierra y Wodiczko, el arte de los miserables*, Cornejo (2013), propone un análisis comparativo de dos obras de arte contemporáneo: *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* del artista español Santiago Sierra y *Homeless vehicle* de Krzysztof Wodiczko. En su análisis, Cornejo revisa las condiciones históricas de evolución del arte contemporáneo que han permitido la aparición de manifestaciones artísticas del tipo instalación a las cuales pertenecen ambas obras. Cornejo sigue una metodología de análisis comparativo punto a punto para ilustrar que, a pesar de las diferencias formales y materiales, las obras de Wodiczko y Sierra hacen emerger una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, en tanto que los dos exponen sus miradas críticas con respecto a los abusos del sistema político, económico y social.

En el artículo “Arte crítica e espaço urbano no capitalismo tardío” Cordovil (2009) se pregunta por las posibilidades de una forma de arte crítico en el escenario de las sociedades postindustriales a propósito de la obra de Wodiczko. Cordovil analiza los “vehículos críticos” y el “teatro épico arquitectónico” de Wodiczko desde las perspectivas de Jameson y Guatarri para advertir la oposición de su obra, de carácter individual y no susceptible de ser reproducida masivamente, frente a la racionalidad industrial y el esteticismo burocrático. Cordovil concluye que el arte de Wodiczko presenta mutaciones subjetivas fundamentales que pretenden retornar a las antiguas funciones pedagógicas y didácticas del arte frente al culturalismo de mercado que invade los discursos sobre la gestión del espacio urbano, sobrevalorado como fuente de especulación económica en las sociedades capitalistas actuales.

7. Marco Contextual

Krzysztof Wodiczko es un artista y activista polaco nacido en 1943 en Varsovia. Desde 1981, ha creado más de setenta proyecciones de video e imágenes fijas a gran escala, cargadas de un fuerte contenido político, sobre estructuras arquitectónicas y monumentos alrededor del mundo. Al apropiarse de estos espacios, edificios y monumentos como telones de proyección, el artista concentra la atención de los pasantes en las maneras en las que la arquitectura refleja la memoria colectiva y la historia; a la vez que muestra como el espacio público puede reflejar y crear valores culturales.

Entre sus muchas manifestaciones artísticas pasando por el diseño industrial y la instalación, sus proyecciones a gran escala ocupan un lugar central en su obra, puesto que con ellas ha fundado una práctica artística novedosa que consiste en proyectar, mediante el uso de un gran proyector xenón art, imágenes fijas o videos sobre monumentos públicos, edificios y casas de gobierno. Así, utiliza las estructuras y las resignifica mediante la proyección de elementos visuales.

Las fachadas de edificios se han convertido en el lienzo donde Wodiczko cuestiona las actitudes de la sociedad frente a importantes problemáticas sociales. Su trabajo consiste en denunciar las verdades ocultas que se esconden tras construcciones en apariencia inocentes para deconstruir las relaciones sociales, económicas y culturales que las instituciones detrás de estos emplazamientos representan. “No hablar a través de los monumentos de la ciudad es abandonarlos, y abandonarnos a nosotros mismos, perdiendo el sentido de la historia y el presente” (87¹)

En las proyecciones públicas de este artista, imágenes de cuerpos humanos yuxtaponen el espacio físico de la arquitectura con el espacio psicosocial del dominio público. Wodiczko encuentra una relación ineludible entre nuestra experiencia con el espacio público y la forma en que nuestro rol y lugar en la sociedad se construyen. Según Wodiczko, la arquitecturalización institucional de nuestros cuerpos, la forma en que el espacio nos modifica, es una extensión de la socialización primaria a través de la disciplina sexual patriarcal. Enfrentarse a un edificio público por primera vez es tan importante como la confrontación con la figura paterna, puesto que el constructo arquitectónico encarna, representa y reproduce su presencia eterna y universal como figura de poder. (89)

¹ Los números en las citas de Wodiczko se refieren a la compilación de sus intervenciones frente al público recogidas en public address (1992)

En uno de sus obras más controvertidas, Wodiczko proyectó una imagen del expresidente norteamericano Ronald Reagan haciendo el juramento a la bandera sobre una de las caras del edificio AT&T en el distrito financiero de New York, cuatro días antes de las elecciones presidenciales de 1984. A través de esta denuncia pública Wodiczko sugirió la idea de que escondido bajo el lema “Dios, estado y nación” la política norteamericana jura lealtad a los mercados corporativos. Así mismo, sus proyecciones subsecuentes apelan a la denuncia mediante el uso de representaciones icónicas del capitalismo, el consumismo y la guerra. Su proyección más conocida tuvo lugar en el año 1985, cuando se mostró la imagen de una esvástica en la Embajada de Sudáfrica durante una marcha de protesta contra el apartheid.

En 1996, el artista agregó sonido y movimiento a sus proyecciones e inicio un trabajo colaborativo con las comunidades alrededor de los sitios de proyección con el propósito de dar voz a las preocupaciones de aquellos ciudadanos marginalizados que habitan en las sombras de los monumentos. Combinando imágenes proyectadas de miembros de la comunidad junto a testimonios en audio, Wodiczko cuestiona nuestro entendimiento de las funciones del espacio público. Su propuesta desafía la fría monumentalidad de los edificios y los convierte en espacios de reflexión donde somete a examen los conceptos de democracia y derecho humanos, a la vez que cuestiona la indiferencia masificada sobre la violencia y la alienación que subyace a las interacciones sociales de la sociedad contemporánea.

La obra de Wodiczko ha sido altamente cuestionada por críticos y autoridades civiles, debido a su contenido político y a su uso del espacio público como escenario de denuncia. El autor afirma: “No estoy interesado en mensajes revolucionarios sobre las paredes, yo quiero analizar la relación entre el cuerpo humano, el cuerpo de alguien que habita aquí, el cuerpo social y el conjunto de las formas espaciales y arquitectónicas alrededor ese cuerpo” (87) Para Wodiczko es necesario trasgredir la complacencia de la percepción para hacer al transeúnte, al ciudadano común, detenerse y reflexionar e incluso cambiar sus formas de pensar, así que su repertorio visual evoca tanto el pasado histórico como el presente político. Sus intervenciones visuales a gran escala intentan alterar el *dominio de lo sensible*, reemplazando visiones aceptadas e inconscientes de ciudad y espacio con formulaciones críticas.

Wodiczko preside el Interrogative Design Group, y es el director del centro para el arte, la cultura y la tecnología del MIT. Su obra ha figurado en innumerables exhibiciones internacionales, incluyendo la Bienal de São Paulo (1965, 1967, 1985); Documenta (1977, 1987); Bienal de Venecia (1986, 2000); y la Bienal de Whitney (2000). En 1999 recibió el Hiroshima Art Prize por su contribución artística a la paz mundial, y en 2004 el College Art Association Award por una trayectoria artística distinguida.

La obra de Wodiczko comprende más de 70 proyecciones públicas en solitario, exhibiciones personales, exposiciones retrospectivas y un sin número de colaboraciones con renombrados artistas de la escena contemporánea; así como también ha desarrollado una serie de herramientas y dispositivos para intervenciones urbanas. A pesar de la magnitud de su obra, el presente trabajo intenta un análisis de un cuerpo extenso de evidencias en imagen de algunas de sus proyecciones públicas.

8. Marco teórico

8.1 La idea de semiótica

Si bien parece imprescindible conocer la historia de la ciencia que aquí nos convoca, bajo ninguna circunstancia repetir hasta el cansancio las viejas fórmulas que componen marco tras marco teórico pondrá en situación al lector que se acerque con el genuino espíritu de conocer de cerca esta ciencia que Saussure ha definido como aquella que “estudia los signos en el seno de la vida social”. Sin entrar en la discusión sobre el estatuto epistemológico de la semiótica, se sugiere consultar el trabajo de Beuchot: *La semiótica; teorías del signo y el lenguaje en la historia* (2012) que ofrece una visión panorámica de la semiótica y en general la teoría del signo desde los antiguos griegos hasta la así llamada posmodernidad. Trataremos de avanzar a largos pasos por aquellas cuestiones que han ocupado grandes espacios en la literatura académica y que han sido estudiadas en profundidad, dándole al lector apenas un vistazo e invitándolo siempre a descubrir la riqueza de aquellas disquisiciones; nos detendremos, por cuestiones de pertinencia, únicamente en detalles estratégicos que se desarrollaran a lo largo de este trabajo.

La semiótica según afirma Beuchot (2012, p.7) es “la ciencia que estudia el signo en general; todos los signos que formen lenguajes o sistemas”. La semiótica, esta ciencia convergente en la que se encuentran la filosofía del lenguaje, la psicología y la sociología entre tantas otras, estudia las condiciones del conocimiento para poner en evidencia los sistemas de valoración que operan en nuestras clasificaciones y juicios sobre la realidad como usuarios del signo (Klinkenberg: 2006, p.40). El objeto de la semiótica, diríamos, en suma, es explicar cómo surge el sentido.

Tanto Klinkenberg (Op. cit.) como Eco (2000) distinguen tres niveles de estudio de la semiótica: la semiótica general que se ocupa de los problemas relativos a todos los sistemas de signos, estudia las condiciones de su conocimiento y se sitúa en un nivel elevado de abstracción; la(s) semiótica(s) específica(s) o particular(es), que se ocupa de dominios específicos de significación y describe las reglas propias de lenguajes particulares; finalmente, la semiótica aplicada consiste en el análisis de casos concretos de los dos niveles anteriores.

Por semiótica visual, en tanto semiótica específica, entenderemos el estudio de los signos con materialidad visual como hechos de comunicación identificables, valorables, y que conforman estructuras de sentido.

8.2 El signo

El concepto de signo ha sido discutido por numerosas tradiciones de pensamiento y su conceptualización es tan variada como autores existen; limitémonos a descubrir apenas un par de perspectivas sobre el signo que nos permitan rastrear su evolución hasta lo que hoy nos propone una semiótica específica.

8.2.1 El signo: Saussure y Peirce

La perspectiva de la tradición semiológica de Saussure concibe el signo como una entidad dual constituida por un significante y un significado. Saussure (1998, p.103) propone “conservar la palabra signo para designar el conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante”. El *significante* es la huella psíquica del signo, “la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla «material» es solamente en este sentido”. El significado se entiende como el concepto o idea ligada a la palabra. El significante es la representación fónica de un concepto; el significado es el correlato o imagen mental del significante. Esta relación constituye la unidad del signo lingüístico.

Por su parte, la pragmática norteamericana, de la mano de Peirce, considera al signo como una entidad tripartita compuesta de representamen, objeto e interpretante. El signo concebido por Peirce adquiere un carácter eminentemente representativo como un algo que para alguien se refiere a algo en algún aspecto o carácter (something which stands to somebody for something in some respect or capacity).

Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. (Peirce, 1986, p.22)

En su ambicioso proyecto de investigación, en el que dedicó más de 50 años al concepto de signo, Peirce establece una clasificación de los signos en relaciones triádicas. De acuerdo a la naturaleza de la relación entre el signo y el representamen: *Cualisigno*, *sinsigno*, *decisigno*. El signo en relación con su objeto: *Icono*, *índice*, *símbolo*. En última instancia, el signo en relación con el interpretante sugiere la división: *Rema*, *decisigno*, *argumento*.

Finalmente, para el pensamiento temprano de Peirce un signo solo es tal en tanto es interpretado; idea que retomará posteriormente Morris (1994, p.28) en su famosa teoría de los

signos al afirmar que “algo es un signo si y solo si, algún interprete lo considera signo de algo; la consideración de algo es un interpretante solo en la medida en que es evocado por algo que funciona un signo”.

Si bien el concepto de signo de Peirce fundamenta un proyecto investigativo que en último término pretende explicar todo proceso de significación como capacidad de la mente humana y sus alcances son potencialmente monumentales, no hay que olvidar que la idea del signo de Saussure busca comprender el carácter social de la significación, aunque su aplicación efectiva se remitiera siempre al terreno de la lingüística.

8.2.2 El Modelo tetrádico del signo

Klinkenberg (2006) propone una concepción tetrádica del signo en la que este se representa como una entidad compuesta por 4 elementos: El **Stimulus** “es la cara concreta del signo, lo que en la comunicación lo vuelve transmisible por el canal”. El stimulus es el soporte perceptual mediante el cual el signo y el sujeto se relacionan; la dimensión física inteligible del signo. El **significante** es la representación abstracta o dimensión idealizada del signo. “el significante no es pues un fenómeno físico. No tiene este estatus sino en un código y no vale sino en relación con un significado”. El **significado** “se define frecuentemente como la imagen mental suscitada por el significante”, sobre este concepto de significado encontraremos mucho que decir cuando se analice la noción de sentido, pero vale considerarlo como la actualización abstracta y homogénea de modelos mentales suscitados por el significante. Finalmente, el **referente** “es aquello de lo que se trata en un proceso de comunicación”, el referente es una actualización del significado y no un objeto del mundo como tal; sobre él se proyectan los stimuli concretos provenientes del mundo real sin que este mismo pertenezca al mundo real.

El signo no es en ningún caso el depositario de unos contenidos significantes. El “sentido” no se encuentra como una propiedad inherente a ningún signo más se gesta a partir de las relaciones entre todos los elementos disponibles en el proceso de semiosis. El signo debe ser entendido aquí como el vehículo de mediación hacia el sentido y por signo en términos generales se debe entender todo elemento susceptible de significación: tanto palabras como imágenes y sonidos serán entonces signos.

Como análisis de semiótica aplicada este trabajo se centra en el estudio de un cuerpo particular de signos constituido por manifestaciones artísticas de carácter visual.

8.2.3 Signo visual: lo icónico y lo plástico

El *Tratado del signo visual* del Groupe µ (1993) sienta las bases teóricas para una retórica de la comunicación visual, haciendo inicialmente una revisión en torno a las condiciones fácticas de lo que se entendía hasta el momento en los esquemas de comunicación como “canal”. De acuerdo a lo anterior, el gran giro que propone el *tratado* es la elaboración de una teoría del signo fundada en la experiencia; esto es, partiendo del canal como instancia en la que se inicia la elaboración del sentido para “superar” de cierta forma la noción de *convencionalidad* del signo. Se distinguen pues, dos entidades teóricas que conforman los así llamados signos visuales: el signo icónico y el signo plástico. Trataremos brevemente el signo plástico con el propósito de detenernos con más profundidad en algunas precisiones problemáticas acerca del signo icónico. Suficiente para dejar en claro que aunque “en efecto, lo plástico aparece frecuentemente como subordinado a lo icónico: constituiría el plano de la expresión o significante de un contenido icónico”; el signo icónico y el signo plástico son dos entidades teóricas distintas y empíricamente solidarias. “Plástico e icónico constituyen [...] dos clases de signos autónomos” (1993, p. 103)

8.2.4 El signo plástico

El signo plástico confirma la extraordinaria relevancia de los recursos visuales (colores, formas, texturas) para comunicar más allá del propio objeto representado (o conjuntamente con él). En un signo plástico atendemos una experiencia perceptual sin una función representativa del orden de la semejanza. Encontraremos signos plásticos simbólicos (un /color/ que remite a un concepto) y signos plásticos indiciales (una /textura/ que indica la “fuerza” del trazo). La descripción del signo plástico se efectúa a partir de tres grandes parámetros: **El color**, con el eje de los colores propiamente dichos (los colores del espectro de la luz) y el de los valores, de las tonalidades. **La forma**, con el eje de las formas propiamente dichas (círculos, cuadrados, triángulos) y también líneas, puntos, superficies, entre otros. **La textura**, con las oposiciones de lo áspero y de lo liso, de lo grueso y de lo delgado, el entramado, la mancha, lo continuo, entre otros. (Klinkenberg, 2006, Pp. 347-348)

8.2.5 Signo Icónico y algunas cuestiones de iconicidad

En sus investigaciones semióticas, Peirce establece tres tipologías signicas a partir de la relación entre el signo y su objeto: íconos, índices y símbolos. Su definición de Icono se

establece en el terreno de la representación, la relación entre el signo y el objeto representado. “Un signo es icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza” (Peirce en Eco, 1985, p. 336). Morris recoge la definición de Peirce y señala además que el signo icónico tiene algunas de las propiedades del objeto representado: “un signo es icónico en cuanto posee él mismo las propiedades de sus denotados, de lo contrario es no icónico” (Morris, 1946, p.31). Esta noción de icono es parcialmente aceptada por Eco (1994, p.57) en tanto afirma que “el icono es un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una semejanza, de sus propiedades intrínsecas, que de alguna manera corresponden a las propiedades del objeto”. Para Eco, la definición de Morris resulta funcional al sentido común puesto que no reconocemos esencialmente procesos comunes como la mecánica de la percepción; sin embargo, para el terreno científico “Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción” (Eco, 1986, p.181).

La tradición semiótica que se ha dedicado al estudio de la iconicidad refiere casi que inmediatamente al signo icónico a su propiedad figurativa, esto es, el signo icónico *representa* (de alguna forma) la *realidad*; quizá demasiado pronto el concepto de icono suele entenderse como una *representación visual* que manifiesta la apariencia de un objeto real o imaginario. Sin embargo, Icono puede extenderse a todo tipo de percepciones (sonoras, gustativas, olfativas, táctiles) que se encuentran en relación de *analogía* y por tanto hablar por ejemplo de imágenes no basta para explicar satisfactoriamente un hecho visual; esto es, la “semejanza” no puede ser el criterio que defina la naturaleza icónica de una imagen y los signos icónicos no se reducen de manera exclusiva a imágenes. Por otro lado, los signos visuales no son necesariamente icónicos en el sentido peirceano, puesto que pueden tener distintas relaciones con su objeto, de manera que algunos signos visuales serán indicios si su función signica se establece a partir de la remisión; o símbolos si se les atribuye significación a través de la convención. Basta con entender que por signo visual se abarcan todos los elementos susceptibles de significación cuya relación con los sujetos está mediada por el canal visual.

Ahora bien, son necesarias algunas precisiones para entender el signo visual. En su *manual de semiótica general*, Klinkenberg (2006) advierte dos cuestiones fundamentales: 1. Que el canal, y en este caso nos referimos al visual, podría no tener pertinencia semiótica si consideramos que por un mismo canal se pueden transmitir semióticas distintas “por la vista transitan la mayoría de las informaciones del código de tránsito, los signos de las escrituras, los de las banderas {...}” (2006, p.207). 2. que el canal no es suficiente para fundamentar una

semiótica particular y que habría que tener en cuenta otros aspectos como “un repertorio coherente de reglas que pueden integrarse en un esquema único” (Ibíd., p.41).

8.3 El modelo del signo icónico

Para desarrollar su modelo de signo icónico, el Groupe μ parte de algunas premisas de Eco revisadas en el apartado anterior. “el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homologa al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto” (Groupe μ , 1993, p.110). Al contrario de Eco, el Groupe μ insiste en mantener el concepto de iconicidad más allá de los problemas de la “semejanza”; insistiendo en que una teoría del signo icónico deberá “(1.) Respetar el principio de alteridad”, mostrar que el signo y el objeto no son lo mismo y “(2) [...] mostrar cómo se estructura ese signo” (ibíd., p.113)

En su modelo, el Groupe μ propone que el signo icónico es el resultado de las relaciones entre tres elementos: *significante*, *tipo* y *referente*; y se presenta en forma similar al famoso triángulo de Ogden y Richards (1989). El *significante icónico* (*signifiant*) constituye un modelo visual que actualiza un referente. El referente (*referent*) es comprendido también como el objeto en tanto actualización particular de un tipo (clase de objetos). El tipo (*type*) es un modelo mental que garantiza la equivalencia entre el referente y el *significante*.

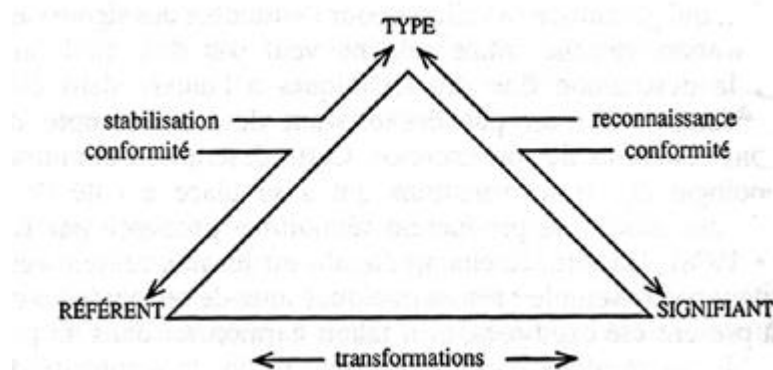


Ilustración 1 Modelo del signo icónico (Groupe μ , 1993:121)

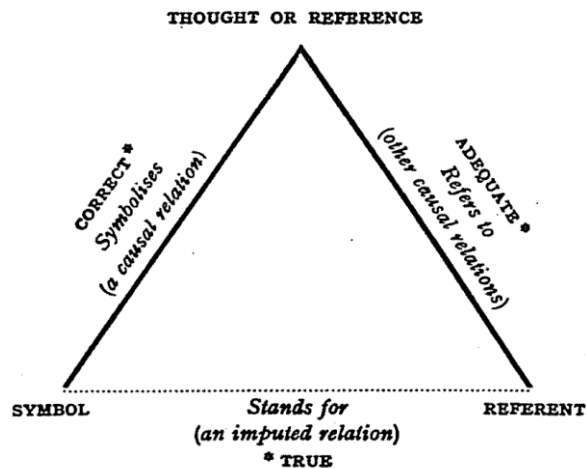


Ilustración 2 Modelo del signo de Ogden y Richards, I (1989)

La definición que se pueda dar de los elementos de este modelo es claramente provisional en tanto que cada elemento funciona solo en relación a los otros dos; y dichas relaciones tienen una doble direccionalidad como se hace explícito en la representación gráfica del modelo.

8.4 el modelo tetrádico del signo icónico

Si bien el modelo del Groupe μ constituye un gran avance teórico acerca de la iconicidad, Klinkenberg –uno de sus autores, dicho sea de paso- revisa el modelo y propone un modelo tetrádico del signo icónico que permite superar algunas cuestiones particulares. De acuerdo con Serventi (2008)

En el modelo triádico había una pareja identificable como forma y sustancia que se desprendía del tipo y del referente, y que solucionaba la confusión morriseana entre clase y actualización de la clase. Sin embargo, el estatuto del significante no era muy claro y se podía tomar como sustancia o como forma. Así, Klinkenberg resuelve su modelo incluyendo la noción de **stimulus** que funciona como la sustancia del plano de la expresión (p.160)

En su revisión del signo icónico, Klinkenberg introduce dos cambios esenciales: (1) a la estructura triádica agrega un nuevo elemento llamado stimulus (2) a la lista de relaciones del signo icónico (estabilización, reconocimiento transformación y conformidad) agrega la equivalencia entre el tipo y el significante. “la originalidad de este sistema tetrádico es que hace

estallar la relación binaria entre un /significante/ y un «significado», relación binaria que a menudo se ha utilizado para describir el signo icónico”. Como se había advertido en el apartado anterior, la definición de cada uno de estos elementos solo tiene validez en su relación con los demás:

Referente: es el objeto perteneciente a una clase del cual el signo visual da cuenta, es decir, se presenta como la actualización particular de un tipo; el referente es singular y posee características espaciales.

Stimulus: es a la vez el soporte material del signo y una actualización del tipo al igual que el referente, pero guarda con este último una relación de transformación

Significante: es un conjunto de stimuli visuales que corresponden a un tipo estable y que puede asociarse a un referente.

Tipo: es una representación mental, suma de caracteres conceptuales, constituida a partir de experiencias previas. El tipo garantiza la equivalencia entre el referente y el stimulus como identidad transformada. (Klinkenberg, 2006, pp.351-352)

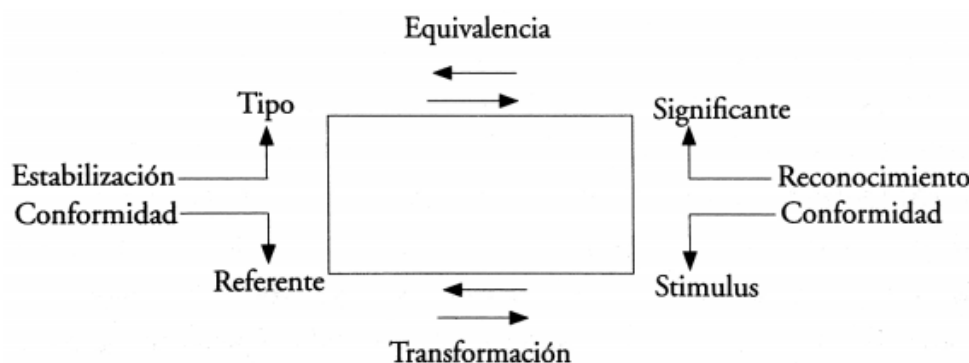


Ilustración 3 Modelo Tetrádico del signo icónico (Klinkenberg, 2006:350)

8.5 Semántica, sintaxis y pragmática

Para Peirce que el signo sea una entidad triádica remite necesariamente a que la semiótica debe ser una ciencia constituida esencialmente por tres ramas:

La primera es llamada por Duns Scoto gramática speculativa. Nosotros podemos llamarla gramática pura. Tiene por cometido determinar qué es lo que debe ser cierto del representamen usado por toda inteligencia científica para que pueda encarnar algún significado. La segunda rama es la lógica

propiamente dicha. Es la ciencia de lo que es cuasi-necesariamente verdadero de los representámenes de cualquier inteligencia científica para que {...} puedan ser ciertos La tercera rama, la llamaré retórica pura [...] Su cometido consiste en determinar las leyes mediante las cuales, en cualquier inteligencia científica, un signo da nacimiento a otro signo” (Peirce, 1986, p.22, 229)

La idea de las divisiones tripartitas en las investigaciones de Peirce obedece a la profunda influencia que sobre su teoría tuvieron las corrientes de pensamiento medieval y el concepto de *trívium*. Morris recoge esta característica del pensamiento de Peirce y la adapta en su teoría de los signos, fundamentando las bases del análisis semiótico en tres esferas: Sintaxis semántica y pragmática. La sintaxis como esfera de análisis abstrae las relaciones entre signos, “la sintaxis, por consiguiente, es la consideración de signos y de combinaciones signicas en la medida que unos y otros están sujetos a reglas” (Morris, 1994, p.45) La semántica es la esfera que se ocupa de la relación entre los signos y su significado, “la semántica se ocupa de la relación de los signos con sus designata y, por ello, con los objetos que pueden denotar” (ibid, p.55) La pragmática, finalmente, es la esfera de las relaciones entre el signo y sus intérpretes; “se ocupa de los aspectos bióticos de la semiosis, es decir, de todos los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que se presentan en el funcionamiento de los signos” (ibíd., p. 68).

Las esferas de análisis semiótico que propone Morris han sido ampliamente difundidas en los estudios semióticos posteriores a su obra y conforman en general el esquema de análisis de las semióticas aplicadas. Aquí prestaremos especial atención a la propuesta metodológica de Talens (1995) quien retoma estos tres elementos para el análisis de la práctica artística como producción signifiante. Para Talens cada uno de los niveles de análisis semiótico caracteriza una serie de funciones entre instancias de la producción signifiante: Autor, obra y receptor/lector. El nivel pragmático es el más desarrollado en su propuesta de análisis, dejando el nivel sintáctico y semántico como correlatos necesarios sobre los cuales profundizaremos en siguientes apartados.

A *nivel pragmático* se integran los elementos propios de las relaciones autor-obra y obra-lector. Autor y lector son sujetos de una práctica signifiante, productos y productores del discurso y nunca personas físicas o entidades psicológicas concretas. Ambos son funciones.

En tanto función, el autor se caracteriza a partir de tres objetivos que mueven la producción artística: (1) organización de un mundo: sistematizar lo extrasistemático, otorgar un orden coherente a su experiencia de mundo. (2) trascendencia de lo concreto-individual: plantear cuestionamientos sobre los contextos en los que se incluye su producción artística. (3) deseo de placer: satisfacer criterios de estética.

La relación autor-obra puede dividirse en dos funciones que asume el autor (autor-productor y receptor-crítico) medidas en términos de retroalimentación. Los estímulos significativos del emisor pueden reformarse en sentido productivo (retroalimentación positiva) o restrictivo (retroalimentación negativa) por parte del receptor, esto si entendemos la obra desde un esquema comunicativo-significativo. Recordemos que el autor asume aquí también las veces de receptor/crítico, lo que le permite transformar su obra. Si la función autor-productor se impone en la retroalimentación de la relación autor-obra hay redundancia (uso recursivo de signos). Caso contrario se produce un empobrecimiento significativo.

La relación autor-obra-receptor como función que asume el lector (quien recibe la obra) puede esquematizarse desde tres aspectos: (1) la cultura: qué serie de hipótesis de trabajo implican lo que el autor entiende por cultura o a qué aparatos culturales se refiere (2) el efecto: según las marcas propias del texto artístico, qué efecto buscaba en los receptores (3) retroalimentación: cuál fueron las respuestas a la propuesta estética.

A *nivel sintáctico* las relaciones entre signos se abordan desde dos perspectivas: (1) combinación de entidades conceptuales (2) combinación de elementos de expresión (plásticos/perceptuales). Y a *nivel semántico* la propuesta más sugerente es la adaptación del grupo de Klein (derivado de la teoría de conjuntos) el grupo formado por cuatro elementos, donde cada elemento es inverso de sí mismo.

En el *nivel semántico* del análisis deberán tenerse en cuenta dos aspectos fundamentales. El primero corresponde a las categorías de análisis propias que exige una semántica de lo visual; el segundo a las relaciones entre unidades significantes.

8.6 Imágenes materiales visuales

Como se ha dejado claro en apartados anteriores el cuerpo de signos de este análisis se asume en el terreno de lo visual. Dejando de lado las discusiones a propósito de una semántica específica de lo visual, adoptaremos el concepto de Magariños (2001) de *Imagen material visual* como unidad de análisis semántico que puede dar cuenta de los procesos de significación de un mensaje visual.

Las **imágenes materiales** son un objeto más del mundo exterior que puede ser percibido y que, por tanto, como todos los restantes objetos del mundo, puede dar lugar a una o múltiples **imágenes perceptuales** y puede almacenarse y transformarse en la memoria visual como una o múltiples **imágenes mentales**. La diferencia respecto a los restantes objetos del mundo consiste en la característica [...] capacidad para que un eventual perceptor considere a dicha imagen material como una **representación, destinada a la configuración de una forma, para su valoración**. En cambio, el perceptor considera a la percepción de

los "restantes objetos del mundo" como información visual destinada a organizar algún tipo de comportamiento. (p.297)

La sugerente propuesta de Magariños se seguirá de cerca a lo largo de todo el nivel semántico de este análisis, donde se explorarán a fondo ciertos detalles que incluyen –y desde aquí acogemos su hipótesis- la diferencia de operaciones cognitivas en el reconocimiento de imágenes como fundamentación de semánticas específicas.

8.7 Estructura de la significación

Según afirma Klinkenberg el sentido “no puede darse sino a través de unas diferenciaciones estructurantes” (2006, p.131), esto es, el valor descriptible de los elementos de una relación se aprehende en comparación con su contrario. A esto se denomina principio de oposición y su papel no se limita a la organización de unidades, sino que, además, la oposición estructura el sentido a través de relaciones complementarias entre elementos significantes. Retomando la noción de “grupo de Klein” mencionada por Talens: un grupo formado por cuatro elementos y tres relaciones estructurantes que constituye el denominado “cuadrado semiótico”

Entre los términos del cuadrado semiótico existen 6 relaciones posibles: de disyunción (contraria y subcontraria), implicación y exclusión recíproca (contradicción). “las oposiciones elaboradas por las culturas estructuran el universo en redes antinómicas” (ibíd. 167) Así, la posibilidad de que las contrariedades se puedan contraponer en conjuntos significantes es el origen del sentido; y esto se debe a la *mediación*, la puesta en cuestión y reorganización de las oposiciones que estructuran el sentido.

8.8 El arte como lenguaje

Siguiendo los presupuestos de Lotman (2011) un lenguaje es cualquier sistema organizado de signos cuya función es comunicar. Esta noción extendida de lenguaje nos permite reconocer que toda estructuración formalizada de signos que posean reglas de organización definidas deberá considerarse como un lenguaje. Ahora bien, de acuerdo con este pensador ruso, podemos hablar de *Lenguajes*, que se diferencian de acuerdo a las relaciones entre elementos internos y externos del sistema tanto como de la función que cumplen (transmitir información, significar) y por tanto el grupo diverso de los lenguajes puede caracterizarse en tres zonas efectivas. A saber: las lenguas naturales, las lenguas artificiales y los lenguajes secundarios. “El arte puede describirse como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto en este lenguaje” (2011, p.20). Que se inscriba el arte como un lenguaje secundario (sistema modelizante

secundario) no implica que se encuentre en una posición subordinada respecto de la lengua natural, por el contrario, la lengua natural es en muchas expresiones artísticas el sustrato material del que se sirve el arte entendido como lenguaje.

El arte es un sistema modelizante puesto que, aunque se construye sobre el modelo de otro lenguaje, en este caso la lengua natural, proyecta sobre este sus propios modos de decodificación; aunque se configura esencialmente siguiendo la lengua natural no reproduce todos los aspectos de las lenguas naturales.

8.9 El fenómeno artístico: de lenguaje a discurso.

Como fenómeno artístico entendemos cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética o comunicativa. Si bien esta definición sucinta no pretende fragmentar los elementos que constituyen el fenómeno artístico a grandes rasgos (autor, obra, percepción, técnica etc.) para efectos de la presente investigación caracterizaremos el fenómeno artístico como el uso deliberado de distintos elementos en una doble articulación significativa/comunicativa. Si aceptamos que el arte constituye un lenguaje, estamos entonces en situación de considerar que el fenómeno artístico es una práctica signifiante, es decir, no solo comunica en el sentido más pragmático que se pueda concebir, sino que en sí mismo significa.

Las formas de producción artística en la actualidad son tan variadas como acepciones del arte existen; y sin embargo subyace a todas ellas un elemento común: un carácter connotativo en la producción de un mensaje. Si bien distintas expresiones artísticas pueden, o no, utilizar como base elementos intrínsecamente comunicativos es la configuración final de los elementos de la obra, el nivel connotativo, lo que define tal o cual práctica como artística. Toda manifestación del fenómeno artístico es por tanto susceptible de comunicar desde su base o desde su nivel connotativo sin importar la naturaleza de los elementos que la conforman; tal como afirma Talens (1995)

En toda manifestación artística lo *específico artístico* solo es accesible al receptor del mensaje si este consigue saber, esto es, si entiende lo que se quiere decir o representar mediante la señal que es el texto artístico o lo que se quiere hacer con el objetivo que constituye la base del producto artístico cuando los elementos de esa base no son comunicativos (p.33).

Si aceptamos que toda manifestación artística posee una dimensión comunicativa en la que no solo existe un flujo de información explícito desde sus elementos constituyentes, sino

que también transmite un mensaje deliberado a partir de un nivel connotativo, debemos situarnos ante la realización de que las prácticas artísticas presentan una voluntad de comunicación enmarcada en una organización social determinada y que por tanto pertenecen al orden del discurso. No es posible considerar cualquier práctica artística como un elemento aislado; toda práctica artística posee una dimensión significativa relacionada con la totalidad de los sistemas significantes no lingüísticos existentes en una cultura dada y, por tanto, debe considerarse como un fenómeno social. Toda práctica artística es un proceso de producción de sentido ligado a una estructura social determinada, de manera que, como afirma Verón (1993, p.126) “Solo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa”.

8.10 El concepto de texto

La naturaleza discursiva del arte se funda en su indiscutible relación con las prácticas sociales y su dimensión comunicativa. Aquí se entiende la noción de *texto* como materialización objetual de la práctica discursiva. De acuerdo con Lotman (2011, p.71) el texto posee tres características:

1. *Expresión*: el texto es la realización material de un sistema específico que a su vez posee necesariamente características extrasistémicas.
2. *Delimitación*: El texto comprende una unidad que se opone a todos los signos materializados que no se comprenden en su constitución tanto como a las estructuras no delimitadas dentro del mismo sistema. Dicha unidad de rasgos definidos posee un significado indivisible y realiza una función cultural imposible de trasladar a otro texto. La estructura unificada del texto posee subniveles que establecen límites internos y construyen subsistemas complejos.
3. *Carácter estructural*: Un texto posee una organización interna que conforma un todo estructural y no representa simplemente una sucesión de signos identificables en el intervalo entre dos límites internos.

En el texto artístico, los elementos formales esenciales entran en un complejo juego de relaciones entre sí y con los elementos constitutivos superiores, los cuales también se relacionan con unidades formales y semánticas más complejas hasta que el texto se convierte en un signo único altamente estructurado, en el cual todos los elementos contribuyen a la formación de *significado*. Un signo único capaz a su vez de relacionarse con sistemas signicos cada vez más extensos. La particular estructuración del texto artístico, gracias a las equivalencias que operan

entre sus elementos constitutivos y sus niveles de organización pone de relieve esos factores que en la comunicación ordinaria son puramente instrumentales. Así, “lo extrasistémico en la vida se refleja en el arte como polisistémico” (ibíd., p.98). Esto quiere decir que los sistemas de modelización artística vuelven a activar el código gracias a la presencia simultánea de sub-códigos internos no automatizados que se superponen a él. Ahora bien, en el caso de una manifestación artística, el fenómeno resulta particularmente evidente, ya que con frecuencia el código del emisor y el del receptor no corresponden, es decir, el código no es dado de antemano. De la consiguiente transcodificación deriva que muchos elementos que son extrasistémicos para el autor se vuelven significantes para el intérprete, dando lugar a una modificación de las dinámicas estructurales del texto.

En este trabajo el objeto de análisis está compuesto materialmente y en su nivel base por imágenes. Esto plantea la posibilidad de discriminar límites internos que poseen intrínsecamente una dimensión comunicativa a la vez que conforman una estructura general connotativa; y por tanto establecer conexiones estructurales complementarias. Tal y como afirma Lotman “el texto se descompone en subtextos cada uno de los cuales puede analizarse como independientemente organizado. Las relaciones estructurales entre niveles devienen una característica determinada del texto en su conjunto” (ibíd., p.73)

8.11

Del texto al

enunciado

Desde distintas perspectivas teóricas, texto y enunciado son conceptos que guardan una relación tan estrecha que en muchas ocasiones parecen soslayarse y formar parte de la misma trama conceptual; tal como afirma Maingueneau (2009)

Enunciado posee un valor más o menos equivalente al de texto, que se emplea sobre todo cuando se trata de captar el enunciado como formando un todo, como constituyendo una totalidad coherente [...] en efecto, se tiene tendencia a hablar de texto para producciones verbales orales o escritas que están estructuradas de manera de durar, de ser repetidas, de circular lejos de su contexto original”. (p.47)

Para efectos de la presente investigación, debemos caracterizar texto y enunciado como unidades distintas. Seguiremos entonces disquisiciones teóricas diferentes que nos permitan construir una definición de enunciado flexible para proponer un cierto tipo de unidad de análisis particular.

Bajtín define el enunciado como la *unidad real* de la comunicación discursiva “el discurso puede existir en la realidad tan solo en la forma de enunciados concretos pertenecientes a sujetos del discurso” (1999, p.260). Los enunciados poseen rasgos estructurales comunes y fronteras definidas, determinadas por el cambio de sujetos discursivos. Todo enunciado posee un principio absoluto y un final absoluto. El enunciado no es una unidad convencional de la lengua, más una unidad real de la comunicación discursiva. Las relaciones entre enunciados solo existen en el diálogo, sea este un intercambio activo (comunicación discursiva realizada) o una reelaboración de la intención discursiva (leer un texto). Los enunciados, a diferencia de las oraciones, tienen contacto con su situación extraverbal, esto quiere decir, con una realidad dada que los pone en contacto con enunciados anteriores y susceptibles de relacionarse con enunciados posteriores.

El arte, siguiendo a Bajtín (ibíd.), es una comunicación cultural complejamente organizada. Pero lo mismo vale para la producción del concepto de enunciado propuesto; si tenemos en cuenta las consideraciones de Lotman (2011). Así pues, que el arte sea un sistema modelizante secundario implica que su función primordial como lenguaje, esto es, la significación a través de la experiencia estética se gesta en el terreno de lo connotativo; y por tanto toda experiencia estética depende de una intencionalidad, de considerar al otro, al receptor de la manifestación artística en un dialogismo transcodificado. El autor/artista manifiesta en los enunciados su individualidad. La individualidad en una manifestación artística crea fronteras internas que la distinguen de otras manifestaciones relacionadas con ella misma en el proceso de comunicación enunciativa. Una manifestación artística es intencional, está orientada hacia la respuesta del otro y de tal manera propone un diálogo.

Consideremos aún la relación entre texto y enunciado desde la perspectiva de Bajtín. “El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” (Op. Cit., p.244) Esto es, los enunciados son realizaciones fácticas que poseen un estatuto ontológico y que se diferencian de sus formas aisladas (por ejemplo, los enunciados como unidades de análisis). Por otro lado, en su estética de la creación verbal, Bajtín introduce también el concepto de texto, diciendo que es “un conjunto coherente de signos” que se considera como el dato primario de toda ciencia humana. “Se trata del pensamiento acerca del pensamiento, del discurso acerca del discurso” (ibíd., p.290) A lo largo de la obra de Bajtín, términos como enunciado, enunciación y texto aparecerán indistintamente, a veces incluso en una relación de sinonimia. No es el propósito de este trabajo establecer distinciones terminológicas, pero intentemos de manera preliminar reconciliar la cuestión estableciendo una definición sucinta

que permita el tránsito libre del análisis textual al análisis de la enunciación. Entendamos por texto la materialización de una práctica discursiva en términos de una unidad lingüística delimitada y con sentido completo, que contiene en su estructura interna realizaciones fácticas de la comunicación discursiva, es decir, enunciados (en sentido Bajtiniano) que están relacionados entre sí, pero cuya dimensión significativa no depende de la superestructura esquemática que los contiene (texto).

8.12

La situación de

enunciación y la dinámica enunciativa del texto artístico

Siguiendo la dimensión dialógica bajtiniana, Martínez (2001) propone una relación tridimensional entre sujetos discursivos, a saber: (i) el enunciador o voz responsable del enunciado; elemento que aunque se identifica con el locutor, no representa todas las voces posibles dentro de un texto (pueden existir varios enunciadores para un solo locutor) (ii) el enunciatario o coparticipante activo del proceso de enunciación; este cumple las veces de interlocutor y su participación es siempre dinámica. (iii) el tercero, el elemento externo, lo referido en el discurso. Enunciador y Enunciatario cumplen un papel activo y se construyen como sujetos discursivos de acuerdo a la valorización jerárquica respecto del otro y el grado de intimidad que tengan con el tercero. Una situación de enunciación concreta depende entonces de las relaciones de proximidad y jerarquía de estos tres sujetos discursivos.

Aunque existen diversos tipos de discursos que se relacionan con la obra de arte y que modalizan su interpretación de manera endógena, desde notaciones curatoriales hasta panfletos publicitarios, presentando la obra a un hipotético lector/enunciatario desde un género discursivo particular, el enfoque de este análisis es el estudio de los efectos ideológicos que el discurso artístico origina a través del contrato textual de comunicación y en una situación específica de enunciación. Un acercamiento como el que se propone en la presente investigación a conceptos como el de texto artístico presupone aceptar la idea de que “Toda obra es una enunciación o un discurso que se inscribe dentro de un género” (Álvarez, 2011, p.234). Las producciones artísticas en tanto manifestaciones discursivas trascienden su estatuto de hecho contemplativo; no aparecen aisladas de toda una serie de condiciones sociales, culturales e históricas que atraviesan la naturaleza misma de su producción como bien había advertido Bajtín.

Ahora bien, en el discurso artístico se articulan los tres sujetos discursivos: el enunciador, el enunciatario y el tercero; para configurar una situación de enunciación completa en la que el enunciado es la unidad mínima de sentido proyectada, esto es, orientada necesariamente a otro. El enunciador presente en la situación enunciativa propia de la obra expresa una intencionalidad

objetiva dirigida hacia una alteridad, hacia un otro no presente en el momento de la enunciación pero que se intuye como participante activo de un dialogo transcodificado y a partir del cual se estructura el enunciado y sus posibles enunciatarios. Desde esta perspectiva dialógica los tres sujetos enunciativos son instancias generadoras de sentido de manera activa. El enunciatario se orienta así hacia un “postura activa de respuesta, de acuerdo con una imagen que de él se ha construido” (Martínez, 2007, p.201)

Un texto artístico comprende no solo la inscripción a un género discursivo particular, que para el presente caso podríamos considerar estético (artístico-visual) si no la inherente puesta en marcha de una situación enunciativa que media el sentido de la obra desde una dimensión dialógica no limitada; tal como expresa Álvarez

Un análisis del texto artístico es siempre una interacción dialógica y ética en la medida en que pretende afectar y, en términos retóricos, adherir al espectador-interlocutor y enunciatario a los discursos que se encuentran ya naturalizados por un sentido común [...] fundando nuevos imaginarios (estilos) que al conformar y condicionar nuestras prácticas sociales permiten dar lugar a nuevas formas de configuración subjetiva e ideológica. (Op. cit., p.235)

9. Capítulo I: Análisis Semántico

9.1 Semánticas específicas

Lo que puede mostrar el análisis semántico de un conjunto tan particular de obras como es la producción artística de Krzysztof Wodiczko, es que existen procesos distintos de producción e interpretación de sentido de acuerdo a la naturaleza semiótica de las imágenes interpretadas. Esto teniendo en cuenta que, al considerar la dimensión semántica de cualquier conjunto signifiante, su estatus como “portador de sentido” se gesta en la interacción de los signos con los valores y la memoria social de los sujetos. Por tanto, lo que vale como “*significado*”, tiene vigencia en un contexto específico, para unos sujetos específicos. Cuando se afirma que existen procesos distintos de producción e interpretación de sentido, se pretende dar cuenta de las diferencias en las operaciones *cognitivas* que ocurren en las actualizaciones concretas de los intérpretes; pues como bien afirma Klinkenberg (2006, p.48) “como tal, la naturaleza no emite ningún mensaje hacia nosotros. Es nuestra cultura la que da ese estatus de emisor [...] Utilizar un signo, o servirse de una cosa como signo, es por consiguiente referirse ipso facto a una cultura dada, a una sociedad dada”.

Al hablar de sentido, y como se viene insistiendo, se habla de la relación entre distintos aspectos que conforman signos. Como se ha advertido previamente en este trabajo el concepto de signo es multívoco. De acuerdo con la definición de signo que configura Magariños (2001)

(Algo - something) **una propuesta de percepción visual**, (que está en alguna relación -which stands... in some respect or capacity) **considerada como representación**, (por algo -...for something) **destinada a la configuración de una forma**, (para alguien -to somebody) **para su valoración por el perceptor**. (p.296)

Esto vale para lo que en adelante se mencionará bajo el concepto de signo; especialmente al tener en cuenta que se habla de materia visual concreta. Así pues, hay que conceder a esta definición de signo el valor de sintetizar lo que debe entenderse por *signo visual* –y sobre esto cabe aun guardar muchas restricciones- entendido a partir de los presupuestos semióticos de Peirce.

Configurar un análisis de sentido de signos visuales implica evidentemente el trabajo con propuestas perceptuales de orden visual, esto es, imágenes contenidas en un soporte físico sea

cual sea su naturaleza y modos de producción; a lo que Magariños ha insistido en llamar “*Imágenes Materiales Visuales*”. Diferenciadas por su naturaleza física de imágenes perceptuales (estímulos sensoriales simples) e imágenes mentales (Magariños, 2002). Ahora bien, se sigue de cerca el trabajo de Magariños (2006, p.5) sobre procesos cognitivos de interpretación de signos visuales en tanto afirma que “Esa operación, que realiza el intérprete para relacionar determinadas características de determinada imagen material visual con determinadas características de determinado fenómeno por ella representado, varía según tres parámetros claramente diferenciables”. Parámetros que es posible sintetizar así:

- 1) El intérprete actualiza la experiencia sensorial de la imagen material visual identificando rasgos perceptuales básicos (forma, color, textura)
- 2) El intérprete actualiza la representación concreta de un existente individual en la imagen material visual seleccionando rasgos perceptuales
- 3) El intérprete selecciona rasgos perceptuales de la imagen material visual para actualizar la representación convencional de normas o valores sociales.

Cabe anotar que estos tres parámetros, aunque diferenciables, pueden encontrarse en un solo conjunto significativo e incluir más de una combinatoria posible. No obstante, la distinción de los parámetros de dichas operaciones cognitivas fundamenta la idea de Magariños de constituir semánticas específicas de acuerdo a la naturaleza semiótica de las imágenes materiales visuales.

El conocimiento y la explicación de los procedimientos de producción e interpretación de cada una de ellas no pueden homogeneizarse en un tratamiento conjunto, ya que ello conduce a equívocos y disputas que se originan al estar razonando de la misma manera acerca de cosas muy distintas (2008, p.227)

9.2 Las Imágenes materiales visuales son signos icónicos

Al referirse a la naturaleza semiótica de las Imágenes materiales visuales se entenderá A) su status como signos visuales icónicos; lo que quiere decir que son signos con un soporte físico y una relación de *semejanza*. En palabras de Peirce (1975)

Un Icono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto [...] Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella. (p.30, 247)

B) En tanto signos icónicos y de acuerdo a sus relaciones triádicas pueden representar cualidades, singularidades o leyes.

Desde un programa Peirceano, la organización de las imágenes materiales visuales, en tanto signos icónicos en relaciones triádicas, permite dividir y categorizar por lo menos tres tipos de signos icónicos a) Cualisignos icónicos: imágenes materiales visuales plásticas b) Sinsignos icónicos: imágenes materiales visuales figurativas c) Legisignos icónicos: Imágenes materiales visuales simbólicas.

Al referirnos a (a) estamos hablando de relaciones signo-objeto-interpretante donde se actualizan las experiencias perceptuales de color, forma y textura; en suma, un signo plástico en sentido estricto. Por su parte (b) se refiere a toda representación de una singularidad existencial posible actualizada, esto es, una representación del mundo *real*, en todo caso, una imagen figurativa. Finalmente (c) refiere a la representación de normas y valores sociales, conceptos e ideas que devienen en imágenes simbólicas (plano connotativo). Existe una cuarta posibilidad: las imágenes materiales visuales por combinatoria; en las cuales, se asume, deberían mezclarse por lo menos dos de las operaciones cognitivas para una construcción global de sentido.

9.3 Lo Mostrado Y La Mostración

Se ha dicho que la materia de una semiótica visual son las imágenes materiales visuales (desde un punto de vista perceptual/cognitivo) que se corresponden, en mayor o menor medida, con los modos de presentación posibles de la relación signo-objeto. Ahora bien, el cuerpo de evidencias que compone la materia de este análisis deberá ser definido como un *conjunto de imágenes materiales visuales por combinatoria*.

Las tres clases de imágenes materiales visuales [...] se presentan, en la práctica, como combinatoria y predominio de unas respecto de las otras y/o, también, pasando de ser consideradas como unas a ser consideradas como las otras, según la vigencia de estructuras diferentes en diferentes tiempos y/o en diferentes sistemas sociales” (Magariños, 2001, p.301)

O lo que es igual, la clasificación de una imagen material visual es sincrónica y sus relaciones internas fluctúan entre oposiciones y dominaciones de distintos caracteres.

La figura [IMV018] (Martin Luther Kirchturm, 1986) del corpus es un claro ejemplo de *sinsigno icónico* (representa una singularidad existencial actualizada), pero a su vez incorpora aspectos de *cualisigno icónico* (ofrece la experiencia perceptual de color, forma y textura: el amarillo del traje, la variable cromática y el contraste con el negro de los guantes, las diferentes

Relaciones Triádicas	Signo	Relación Signo-Objeto	Relación Signo-Interpretante
Posibilidad	Cualisigno	Iconos	Rema
Factualidad	Sinsigno	Índices	Decisigno
Ley	Legisigno	Símbolos	Argumento

Tabla 1 Esquema de relaciones triádicas (adaptado de Peirce: 1975)

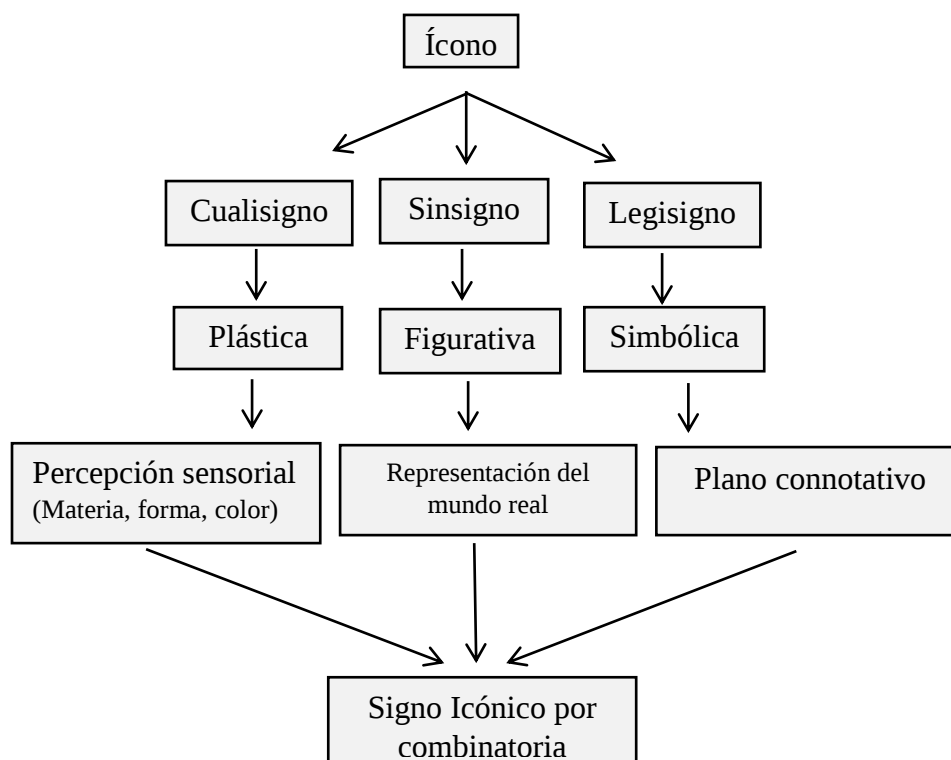


Ilustración 4 Imágenes materiales visuales

texturas) que resultan fundamentales para constituir la imagen en tanto signo y además aspectos de *legisignos icónicos* que provienen de simbolizaciones vigentes (valores Sémicos/atractores simbólicos) en el cuerpo social. Como sugiere Magariños (Op. cit.) las operaciones cognitivas que tienen lugar en el reconocimiento del contenido de las imágenes refuerzan la idea de que análisis discretos y distintos ofrecerán mejores resultados, aunque la idea general es apenas bordear el límite de la semiótica cognitiva.

Si bien el conjunto de imágenes materiales visuales por combinatoria permitiría, una vez establecidas las operaciones cognitivas implicadas, desarrollar un análisis discreto de cada figura en tanto cualisigno, sinsigno y legisigno habrá que tener en cuenta que, en muchos de los registros, la variable cromática no resulta vinculante en tanto se trata de imágenes a blanco y negro. De manera que, en tanto signos visuales conformados, la dimensión plástica de varias imágenes materiales visuales será reductible a la dimensión figurativa.

Una imagen material visual en tanto signo corresponde a la *posibilidad* de mostración de la relación signo-objeto, de ahí entonces su naturaleza icónica: se diría en suma que su función es *representar* en la mente del intérprete, a través de propuestas perceptuales distintas, esencialmente la *forma*. “El signo está en lugar de algo, su objeto [...] no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea” (Vitale. 2002, p.11) El signo está en relación, esto es, su fundamento es aquello que está representado (por lo que el signo aparece en lugar de) pero no es en ningún caso el objeto mismo, ni lo reemplaza. La relación en la que el signo está es una relación de *comparación* del objeto “real” al objeto representado y cuya razón determinante consiste en la posibilidad de concretarse, mediante el signo, una presencia de naturaleza semiótica. No nos convoca aquí el debate sobre el concepto de objeto en la epistemología semiótica, pero baste lo anterior para dejar en claro que habiendo definido las imágenes materiales visuales como signos propios del primer correlato peirceano (cualisignos, sinsignos, legisignos) sus modos de mostrar deben explicarse dentro de las relaciones triádicas; así, toda imagen material visual *muestra* la *forma* de (está en relación de comparación con) una propuesta perceptual plástica (la forma de la forma) figurativa (la forma de una existencia) o simbólica (la forma de un valor, concepto o ley).

Esto no implica que en la mostración de la forma de las imágenes materiales visuales se agota el proceso de producción de sentido. Como se ha admitido anteriormente, la interpretación de las imágenes materiales visuales requiere operaciones cognitivas distintas (identificar rasgos perceptuales, configurar existentes a partir de los rasgos y actualizar normas o valores) que permiten el reconocimiento de la propuesta perceptual (plástica, figurativa o simbólica) como representación de referentes almacenados en la memoria del interprete y no

de objetos del mundo real. A estas imágenes mentales es lo que Magariños (2001) ha denominado “atractores”:

Denomino, en general, "atractor" a un conjunto de formas, que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una imagen mental (sin que corresponda evaluar lo correcto o incorrecto de tal organización, sino su vigencia o falta de vigencia, dejando lugar a las plurales variaciones culturales), cuya relativa reiteración o constricción psicológica u operación voluntaria de fijación ocasiona su permanencia en la memoria, y que, por tanto, se encuentra disponible para contrastarse con un determinado conjunto de formas ocasionalmente percibido, permitiendo identificar (o no) a este último como una de sus variantes posibles” (p.302)

El concepto de atractor resulta fundamental a la hora de analizar los elementos que configuran el sentido de cada imagen material visual. La actualización de atractores de una imagen material visual depende de la presencia o falta de correspondencia de con la configuración de sentido realizada por el intérprete. Por supuesto, identificar efectivamente los atractores específicos de cada instancia que pudiera interpretar la obra (el conjunto de evidencias recogido en el corpus) es una tarea imposible; no se trata aquí de lograr un acceso a los referentes individuales, más de establecer la presencia de atractores asociados a lo que muestran las imágenes y su vigencia en la memoria social.

9.4 Descripción semántica

A través de la descripción se intenta dar cuenta de la relación entre los elementos visuales que se configuran en la composición de cada obra, de manera que los significantes explicitados, es decir, las manifestaciones concretas puestas en la imagen material visual, proceden de referentes distintos y su relación es variable de acuerdo al contexto de su producción. Por otro lado, se identifican dos distintos tipos de atractores posibles: Atractores figurativos, aquellos que remiten en la memoria del intérprete a procesos de reconocimiento analógico y que en suma permiten identificar imágenes como representaciones pertenecientes a existencias singulares. Por Atractores simbólicos se entienden aquellos atractores que remiten en la memoria del intérprete a procesos de reconocimiento de tipos dentro de sistemas normados socialmente que pueden extenderse a redes conceptuales complejas. El cambio (y quizá ampliación) frente a la propuesta de Magariños, consiste en considerar en primera instancia que la identificación de una propuesta perceptual existencial o figurativa se da en términos de modelizaciones icónicas; esto es, toda imagen es en mayor o menor grado una representación. Como segunda instancia,

que identifica Magariños (2001), el carácter simbólico de una propuesta perceptual está avalado por la identificación de la estructura normativa que le sirve de sostén. El trabajo de análisis de imágenes materiales visuales pocas veces se gesta en el ámbito de elementos puros, esto es, las imágenes aparecen como signos icónicos por combinatoria, por lo cual el aspecto simbólico en tanto *tipo* que pudiera discriminarse efectivamente de un manual de instrucciones o un código no se corresponde con el valor simbólico y los procesos de identificación tocantes a una manifestación artística. El valor simbólico de los elementos de una obra se reconoce a partir de la identificación del lugar que ocupan los elementos en una red conceptual socialmente configurada.

En [IMV001] se muestra la figura de lo que puede identificarse como manos entrelazadas, pertenecientes a un existente singular masculino; sin embargo, no aparecen otros rasgos característicos que permitan darle una identidad concreta a dicho existente más que el hecho de sugerir la vestidura de un *traje formal*, de tal manera que la actualización del atractor figurativo se concreta solo por el gesto propio de las manos y a los contextos en que dicho referente *manos* se muestra en combinatoria con el referente *traje formal*. La imagen connota, concreta el atractor simbólico, mediante la representación de poder o autoridad que pueden investir al portador del traje; la posición de las /manos entrelazadas/ apuntando al frente sugieren la proximidad frontal con una figura expectante, probablemente en disposición de atención inquisitiva.

Elementos similares se relacionan con la siguiente evidencia [IMV002], que muestra dos manos masculinas reposando en plano perpendicular a las columnas de la entrada que extendidas desde la basa hasta el arco de medio punto que corona el pórtico, parecen transformar la entrada en una gran silla. De nuevo, como en [IMV001] no hay evidencia de un rostro o de rasgos de personalidad más que los bordes blancos de los /puños de camisa/ que sobresalen por encima de las muñecas y que indican el uso del referente *traje formal*; un reloj sobre la mano como elemento ornamental refuerza el atractor figurativo de «ejecutivo o dirigente». La figura connota, de nuevo, la imagen autoritaria e institucional evocada por el traje y reforzada por la posición de las manos sobre los brazos de una gran silla insinuada que sugieren la idea de un cuerpo expectante que reposa sobre la silla. La forma de este atractor simbólico remite a la idea de «oficina/institución» por semiosis asociada al significante /silla/ mientras al mismo tiempo, el gran tamaño actualiza los tipos “*autoridad*”, “*subordinación*” “*poder*”.

[IMV003] muestra la figura de una mano perteneciente a un existente real masculino. Al igual que en las figuras anteriores, el único atractor figurativo disponible. Configura los

referentes *cuerpo humano*, *traje formal* para evocar la idea de una persona en pie. La torre completa conforma la imagen insinuada de una figura humana vestida de traje, pero esta vez el atractor simbólico que remite a figura de autoridad está modificado por la posición concreta de la mano: extendida, con los dedos juntos, y pegada al costado del cuerpo. En su dimensión connotativa, la figura actualiza los referentes mencionados pero la variación del atractor sugiere la idea de subordinación. La posición de la mano evoca la forma con la que se recibe un homenaje. La firmeza del gesto en tanto atractor simbólico se actualiza en el tipo *solemnidad*.

Encontramos en [IMV004] el atractor figurativo común en esta serie de piezas, con una variación. Una mano masculina en posición vertical, los dedos hacia arriba sosteniendo entre el índice y el corazón un cigarrillo. Como en las figuras anteriores, se muestra el puño de camisa y la manga de chaqueta evocando un existente singular cuya identidad no se revela, pero se insinúa apenas en ese mismo referente *traje formal* reforzado por el ornamento /botonier/ proyectado a la izquierda del brazo. Aparece una oreja que completa el carácter “cuerpo humano” de la pieza. Los atractores simbólicos de la imagen actualizan la idea de una ocasión formal por la combinatoria de significantes y referentes. La posición de la mano parece relajada pero expectante; junto al cigarrillo, el gesto de la mano se convierte en atractor simbólico que indica “altivez” y “superioridad” en la posición del cuerpo sugerido contra las caras del edificio. El significante /botonier/ configura el referente asociado “ceremonia”. La oreja aparece en una escala distinta resaltando el aspecto del atractor simbólico que actualiza el tipo “atención”.

Ahora bien, en [IMV005] aparecen dos manos masculinas. Esta pieza tiene como particularidad el hecho de mostrar dos posiciones distintas de las manos a través de la proyección superpuesta de dos imágenes. En la primera se aprecia la mano abierta con los dedos flexionados en tensión. Por la longitud de las alas laterales de la galería sobre la que se proyectan las manos, de nuevo con el característico puño de camisa, se asume que la imagen corresponde a un existente singular sin identidad precisa en posición de brazos extendidos lateralmente. La idea de una figura humana en posición de atrapar se complementa por el significante /oreja/ proyectado sobre las caras laterales perpendiculares al plano de los brazos. Mediante ese atractor figurativo, las columnas de la entrada principal se convierten en el rostro agresivo de un personaje que intenta abarcar todo mientras en la segunda imagen proyectada en secuencia las manos cierran en puños, el significante cambia, el referente se mantiene. La imagen configura el grupo de significantes y atractores que viene jugando en las imágenes anteriores para remitir a los tipos “autoridad” “poder” pero en esta ocasión el uso del espacio permite la identificación de tipos asociados que poseen una connotación de valor relativamente

negativo “dominación”, “control”, esto apoyado por la posición de los dedos y los brazos extendidos; además de la insinuación de rostro enmarcado por las orejas.

Las [IMV006 e IMV007], que se producen casi que simultáneamente, revelan también el atractor figurativo común. Las /manos/ aparecen esta vez dispuestas en posición paralela a la línea vertical de las torres frontales del edificio; pero en posiciones casi que opuestas. En la primera imagen los dedos aparecen juntos y estirados, por lo que en tanto atractor simbólico remiten a la idea de rigidez y sugieren dos posibilidades: una posición fúnebre o una de firmeza exacerbada. Por su parte, la segunda imagen muestra los dedos estirados y en posición relajada. La mano derecha aparece oculta, casi borrada horizontalmente y con el pulgar fuera; revela el atractor figurativo que insinúa un bolsillo de chaqueta y a su vez refuerza el atractor figurativo común; mientras la mano izquierda aparece con un corte vertical y el dedo pulgar hacia arriba. Aquí el referente es /traje formal/ y evoca (insinúa) la imagen de un ejecutivo/persona de negocios, luciendo su traje.

En [IMV008] las alas laterales de la Federal Court House muestran el significativo /manos/ empuñadas sujetando con fuerza los barrotes de hierro que se proyectan verticales e incluso parecen parte del edificio. El atractor figurativo se mantiene e insinúa en la cara frontal del edificio el rostro gigante de un prisionero. Los tipos “encierro” y “prisión” se configuran a partir del significativo /Hierro/. Evocados por los barrotes y manos empuñadas en tanto atractores simbólicos.

[IMV009] El atractor figurativo aparece insinuando un cuerpo elegantemente vestido, un doliente, que esta vez no utiliza todo el edificio. Las manos, una sobre otra, casi que sosteniéndose mutuamente evocan tensión “duelo”. El atractor simbólico parece mentar una solemnidad tensa.

En [IMV010] aparece un cambio notable frente a las manifestaciones anteriores, y es que aquí el atractor figurativo muestra dos existentes singulares, la figura de un niño junto a su madre que extiende el brazo. La imagen se reproduce a cada lado de la fachada. Sobre las columnas se reproducen seis figuras alargadas identificadas con el referente *misil* apuntando hacia las escalinatas donde el atractor figurativo se conforma a partir de la imagen de varios rostros humanos conformando cinco pequeñas multitudes. En esta manifestación no se representa un solo existente singular. Como atractores simbólicos, la posición de la madre a ambos lados con la mano extendida evoca la idea de “compasión”. Los misiles apuntando hacia abajo, donde se distinguen cinco imágenes repetidas de una multitud, sugieren los tipos “caída” “ataque” “guerra”.

[IMV011] sugiere la idea “orgánico” mediante la figura de un cerebro humano desde una vista frontal. En tanto atractor abstractivo las líneas curvas y el juego de sombras que sugieren profundidad actualizan la experiencia de cualidades visuales que configuran el referente /cerebro/, que funciona en simultáneo como simbólico al sugerir los tipos “inteligencia”, “racionalidad” “conciencia”. Como atractor figurativo la imagen actualiza la figura de un objeto existente: cerebro, que se asocia a la idea de /humano/. La fachada del edificio se convierte en un gran órgano: Cerebro humano.

Los contrafuertes del Soldiers and Sailors Memorial Arch se convierten en misiles balísticos intercontinentales en [IMV012]. Como atractor figurativo la verticalidad de los contrafuertes remite al gran tamaño del cuerpo de los misiles cuyas cabezas sobresalen a partir de la línea de impostas. Se actualizan los referentes /misil/ y /cadenas/ y /candados/ por las figuras que aparecen proyectadas sobre la línea de las dovelas bajo la cornisa. Los atractores simbólicos a partir de los referentes evocan los tipos “guerra” “destrucción” como también “atadura” “restricción”.

En [IMV013] se actualizan los significantes /cadenas/ y /candados/ proyectados sobre la fachada y la medianera. Como atractor figurativo la imagen completa remite a la idea de una caja o cofre cerrado, y como atractor simbólico los tipos se configuran para sugerir la idea de “encierro” “asilamiento”.

Elementos descritos anteriormente reaparecen en [IMV014]. La imagen de una mano extendida con los dedos juntos en sentido horizontal usando la altura del edificio y los significantes /puño de camisa/ y /mano/ configuran el atractor figurativo que remite a una existencia singular, evoca la imagen de un hombre en posición firme con la mano derecha sobre el pecho. La mano así, puesta como único elemento sobre el gran espacio del edificio configura el atractor simbólico que connota la idea del *Pledge of Allegiance* o juramento de lealtad, así se evidencian los tipos “juramento” y “compromiso”.

[IMV015] presenta una variación del referente /manos/ mediante la proyección de un par de manos que han sufrido quemaduras graves sobre las alas exteriores del Royal Bank of Canada. El atractor figurativo actualiza la imagen de un existente singular masculino en posición recta con las manos empuñadas puestas sobre una superficie. Como atractor simbólico, el único significante disponible /manos/ con la característica /+ quemadura/ connotan la idea de “dolor” “sufrimiento” “labor”.

El siguiente grupo de evidencias presentan la particularidad de haber sido producidas de manera simultánea. Se trata de tres manifestaciones que Wodiczko proyectara la misma noche en Londres. La primera [IMV016] ubicada en Waterloo place, muestra un par de manos

completamente extendidas entrecruzadas, la posición de las manos parece ocultar algo bajo ellas. La basa de la columna se convierte en la oruga de un carro de combate. En la columna aparecen los significantes /manos/ y /oruga/. Como atractor figurativo se actualiza la imagen de un emplazamiento de guerra; y los tipos /guerra/ y /ocultamiento/ aparecen en la connotada idea de guerra que actualiza la imagen en tanto atractor simbólico. La segunda [IMV017] y tercera [IMV018] se ubican en el mismo espacio, Trafalgar square, a unos metros de la primera. En [IMV017] la columna a Horatio Nelson se convierte en un misil balístico apuntando hacia abajo. Sobre las alas del monumento se proyectan orugas de carros de combate que en conjunto con los leones que descansan sobre las basas sugieren la idea de artillería pesada. Los atractores figurativos remiten a una escena de guerra mientras los atractores simbólicos configuran los tipos /guerra/ y /armas/ a través de los significantes /misil/ y /oruga/. Finalmente, en [IMV018] se muestra la imagen de una bandera nazi sobre la cornisa de la embajada sudafricana en Londres. El atractor simbólico bandera nazi connota los tipos /discriminación/ y /racismo/.

En [IMV019] aparece de nuevo el significante /manos/ pero esta vez se modifica. Las manos cadavéricas se convierten en intérpretes de un gran acordeón proyectado sobre las alas del edificio. Como atractor figurativo las manos de un esqueleto humano pulsar las teclas de un acordeón cuyo cuerpo se insinúa en las columnas centrales del edificio. El tipo “muerte” se configura a través del atractor simbólico conformado por el significante /manos cadavéricas/ y connotan la idea de una melodía de muerte.

[IMV020] presenta cuatro imágenes proyectadas una sobre cada cara del civil war memorial. El atractor figurativo se concreta por actualización en la memoria de cuatro existencias singulares masculinas, todas ellas sin características de personalidad identificables, todas ellas sin rostro. En cada imagen aparece el significante /manos/ en cuatro instancias diferentes /+juntas/ /+extendidas/ /+apretadas/ /+ocultas/. Los atractores simbólicos sugieren las ideas de pobreza y sufrimiento. Los tipos /cuerpo humano/ /invierno/ /soledad/ se actualizan en los elementos que acompañan la imagen “abrigo” “bolsas de basura” se identifican las existencias mentadas como habitantes de la calle.

En [IMV021] el atractor figurativo se concreta por la forma de una existencia singular. Un hombre en posición recta con las manos juntas sobre el pecho. El significante /manos juntas/ configura el tipo /súplica/. La imagen parece estar en oración sobre la fachada de la iglesia, idea que contrasta con los significantes /traje de radiación/ y /máscara de gas/. Como atractor simbólico actualiza la idea de peligro y contaminación.

En [IMV022] aparecen los significantes /micrófonos/ /manos/ /armas/ y /vela/. El atractor figurativo concreta la imagen de una existencia singular masculina en posición de dar un

discurso. Sostiene en su mano izquierda una vela y en la mano derecha un revolver calibre .38. Se configuran los tipos /opinión pública/ /compromiso/ /amenaza/ y se repite el significante /puños de camisa/ que sugiere la idea de ocasión formal. El atractor simbólico se concreta mediante los significantes para remitir a la idea de figura política.

En [IMV023] se yuxtaponen dos imágenes, sobre la fachada del edificio aparecen las manos empuñadas sosteniendo un cuchillo y un tenedor. El atractor figurativo se concreta a través de los significantes /manos/, /puños de camisa/ y /utensilios/, se identifica la figura de un existente singular masculino en posición de espera frente a la mesa, un comensal. Sobre el muro frontal de la torre contigua aparecen dos brazos sosteniendo una canasta de frutas en alto, unidos por las muñecas con esposas de las que cuelga una hoz pequeña. Se concreta un segundo atractor figurativo, la figura de un sirviente llevando la canasta de frutas. Los significantes /canasta de frutas/ /esposas/ y /hoz/ concretan el atractor simbólico que sugiere la idea de /servidumbre/ /esclavitud/, mientras que la primera imagen remite por contigüidad a la figura del /amo/.

[IMV024] posee como característica especial las palabras *glasnost* e *in usa* escritas sobre las palmas de dos manos abiertas. El atractor figurativo se concreta mediante el significante /palma de mano/, se identifica una existencia singular posiblemente masculina con las manos extendidas hacia el frente queriendo comunicar lo que está escrito en las palmas. En el texto el significante “glasnost” hace referencia a /glasnost/ (se conoce como una política soviética que se llevó a cabo por el líder Mijaíl Gorbachov y se concentraba en liberalizar el sistema político. En esta se estipulaban libertades para que los medios de comunicación tuvieran mayor confianza para criticar al gobierno.) Y contrasta con /in usa/. Los significantes yuxtapuestos del texto concretan el atractor simbólico que remite a la idea de /protesta/.

[IMV025] La imagen muestra como atractor figurativo una configuración posible de una existencia individual de una forma masculina a la que se atribuye el nombre de Vladimir Lenin, su posición y gesto. La intervención de Wodiczko superpone cromatismos a una figura monocroma sugiriendo así dos ideas contrastantes. Las líneas horizontales de color rojo y blanco que recuerdan el atuendo del popular personaje Wally, pero que emparentan también la figura de Lenin con la bandera estadounidense; las cajas en su mayoría de artículos electrónicos provenientes de Asia y el carro de compra sugieren la idea del consumo y la producción trasgrediendo la imagen de Lenin como representación del comunismo. El tipo /consumo/ se actualiza en los significantes /electrodomésticos/ /carro de compras/. /Lenin/ y *Lenin* se convierten en entidades yuxtapuestas. El referente siendo la figura del líder ruso y el significante como un constructo del capitalismo.

En [IMV026] sobre las torres exteriores del Bank HaPoalim se proyectan dos imágenes relacionadas con el proceso histórico del pueblo israelí. Sobre la torre derecha aparece una mano cargando una maleta de viaje, mientras sobre la torre izquierda aparece una mano sobresaliendo de una túnica y empuñando un cayado. Los atractores figurativos se concretan a través de los significantes “maleta” y “cayado”, se identifica una existencia singular masculina, perteneciente al pueblo israelí, en un /éxodo/. Los atractores simbólicos se concretan mediante los referentes /éxodo/ /huida/ viaje/ evocando la escena bíblica de Moisés liberando a los judíos del yugo egipcio.

Finalmente, en [IMV027] manos cadavéricas proyectadas sobre los contrafuertes del arco de la victoria en Madrid sostienen a la derecha un fusil estadounidense M16A1 y a la izquierda un surtidor de combustible. El friso coronado por el texto “¿Cuántos?” El atractor figurativo se concreta mediante los significantes “manos” y “armas” y sugiere la figura de un esqueleto humano sosteniendo dos armas; aquí “surtidor” actualiza /armas/. Los referentes configurados por semiosis asociada /violencia/ /muerte/ concretan el atractor simbólico.

9.5 Inventario semántico tetrádico

De acuerdo a la propuesta de Klinkenberg, el modelo tetrádico hace intervenir cuatro elementos en contraste con los tres presentes en el esquema de Ogden-Richards. “La originalidad de este sistema tetrádico es que hace estallar la relación binaria entre un /significante/ y un “significado”, relación binaria que a menudo se ha utilizado para describir el signo icónico, y que ha planteado problemas no resueltos hasta la fecha” (Klinkenberg, 2006, p.350). Aquí el significado de un signo es el resultado de las relaciones entre referente, stimulus, significante y tipo.



Ilustración 5 Signo icónico tetrádico (Klinkenberg: 2006)

Una revisión breve de las cuatro nociones que componen el esquema: **Significante** refiere aquí a las actualizaciones modelizadas de conjuntos de Stimuli; es decir “el significante no es pues un fenómeno físico. No tiene este estatus sino en un código y no vale sino en relación con un significado” (Ibíd., 2006 p.99) Los significantes incluidos en el inventario son entonces modelos que representan “objetos del mundo” en tanto referentes. Por otro lado, el **referente** no es en sentido estricto un “objeto del mundo” puramente representado por significantes; su estatus de referente se concibe en tanto que se puede asociar a modelos y hacer parte de una clase. Un referente “No es necesariamente real: sabemos cómo son los unicornios, aunque no creamos en su existencia. No es necesariamente concreto: el referente puede ser un objeto, ciertamente, pero también una cualidad o un proceso” (ibíd. p.101). El **Stimulus** es el soporte material del signo, el aspecto físico experimentado en una percepción visual concreta. Stimulus y referente pueden en ocasiones considerarse la misma cosa. El **tipo**, finalmente, corresponde a la *representación mental* constituida en un proceso de integración empírica.

El inventario semántico tetrádico intenta recoger los elementos discriminados en la descripción y agruparlos de acuerdo a la función y valor que se les asigna en la misma. Se debe tener en cuenta que de acuerdo a las nociones que definen los distintos elementos del signo, el significante /manos/ pueda recoger las distintas variaciones perceptuales /+ abiertas/ /+entrelazadas/ /+extendidas/ /-humanas/. En tanto soporte físico los stimuli no se agruparán como descripciones aisladas de elementos plásticos percibidos sino como elementos concretos explicitados en la experiencia visual. Los referentes, como es notable en la descripción, varían de acuerdo a su relación con otros elementos de cada imagen material visual, de manera que pueden aparecer variaciones del mismo en cada contexto. La categoría Tipos incluye los valores sémicos comúnmente asociados a su relación de conformidad con el referente o stimulus semiotizado y a su relación de equivalencia con el significante.

La tabla número 2 presenta el inventario semántico como un desglose de stimulus, significantes, referente y tipos que se corresponden de manera horizontal pero cuya ordenación vertical no sigue el orden presentado por las imágenes materiales visuales. Se trata pues de presentar una visión general de elementos semánticos disponibles.

Tabla 2 Inventario semántico

STIMULUS	SIGNIFICANTES	REFERENTES	TIPOS
Manos extendidas con dedos entrelazados en posición horizontal	/manos entrelazadas/	<i>Manos (Humanas)</i>	Expectativa
Manos reposando sobre superficie curva mostrando los nudillos y el dorso	/manos reposando/	<i>Manos (Humanas)</i> <i>Cuerpo humano*</i>	Expectativa
Mano extendida, firme, con dedos juntos en posición vertical	/mano extendida/	<i>Manos (Humanas)</i> <i>Cuerpo humano*</i>	Solemnidad Subordinación
Mano semi-extendida en posición vertical. Dedos hacia arriba sosteniendo un cigarrillo		<i>Manos (Humanas)</i> <i>Cuerpo humano*</i>	Altivez Superioridad
manos abierta con los dedos flexionados en tensión	/manos tensionadas/	<i>Manos (Humanas)</i>	Poder Dominación Control
Puños cerrados mostrando los el pulgar sobre los nudillos.	/puños cerrados/	<i>Manos (Humanas)</i>	Poder Dominación Control
Manos estiradas de forma rígida, dedos juntos en posición vertical apuntando hacia los pies.	/manos extendidas/	<i>Manos (Humanas)</i>	Rigidez Muerte Rito fúnebre
Manos en posición relajada, reposando con pulgares estirados por fuera de la línea de los dedos	/manos reposando/	<i>Manos (Humanas)</i> <i>Ejecutivo*</i>	Poder Autoridad Estilo
Manos apretadas sosteniendo barrotes de hierro	/manos apretadas/	<i>Manos humanas</i> <i>prisionero</i>	Encierro Prisión Condena

Mano derecha sosteniendo el dorso de la mano izquierda. En parte frontal del cuerpo.	/manos reposando/	<i>Manos (humanas) doliente</i>	Expectativa Solemnidad Duelo
Mano extendida con los dedos juntos en sentido horizontal a la altura del pecho.	/mano extendida/	<i>Manos (humanas) juramento</i>	Juramento Compromiso
Manos con marcas de graves quemaduras, cerradas mostrando los nudillos y apoyadas sobre una superficie	/manos quemadas/	<i>Manos (humanas)</i>	Dolor Sufrimiento Labor
Manos abiertas con los dedos separados y rígidos, una sobre otra mostrando el dorso	/manos abiertas/	<i>Manos (humanas)</i>	Ocultamiento vergüenza
Manos cadavéricas flexionadas en posición de interpretar un instrumento	/manos cadavéricas/	<i>Muerte Esqueleto humano</i>	muerte
Manos juntas en posición vertical	/manos juntas/	<i>Manos (humanas) suplicante</i>	Suplica Clamor Oración
Manos apretadas sosteniendo un arma	/manos apretadas/	<i>Manos (humanas)</i>	Amenaza Violencia
Manos apretadas sosteniendo una vela	/manos apretadas/	<i>Manos (humanas)</i>	Esperanza
Manos apretadas sosteniendo cubiertos	/manos apretadas/	<i>Manos (humanas) comensal</i>	Comer Alimentación Comensal
Manos abiertas en alto sosteniendo una canasta de frutas.	/manos abiertas/	<i>Manos (humanas) Proveedor sirviente</i>	Cosecha Comida Campesino

Manos abiertas en primer plano	/manos abiertas/	<i>Manos (humanas)</i>	Protesta Manifestación
Manos apretadas sosteniendo un cayado	/manos apretadas/	<i>Manos (humanas)</i> <i>guía</i>	Éxodo Huida
Manos apretadas sosteniendo una maleta	/manos apretadas/	<i>Manos (humanas)</i> <i>viajero</i>	Viaje Huida
Manos cadavéricas sosteniendo armas	/manos cadavéricas/	<i>Muerte</i> <i>Esqueleto humano</i>	Muerte Guerra
Puños de camisa blanca, mancuernas o gemelos para sostener los puños, saco o chaqueta formal	/Traje formal/	<i>Traje Formal</i> <i>Mandatario</i> <i>Figura política</i> <i>Jefe</i> <i>doliente</i>	Poder Autoridad Institucionalidad Rito fúnebre Luto
botonier	/Traje formal/	<i>Traje Formal</i>	Ceremonia Gala
Candados, cadenas, barras, esposas.	/hierro/	<i>Candados</i> <i>Cadenas</i> <i>Barras</i> <i>Esposas</i>	Encierro Aislamiento Restricción Esclavitud
Canasta de frutas	/Canasta de frutas/	<i>Canasta de frutas</i>	Comida Alimentación Cosecha
Cubiertos	/cubiertos/	<i>cubiertos</i>	Comer Consumo
Carro de compras	/Carro de compras/	Carro de compras	Consumo Capitalismo
Electrodomésticos	/Electrodomésticos/	<i>Electrodomésticos</i>	Consumo Capitalismo Producción Mercado
Acordeón	/Acordeón/	<i>Acordeón</i>	Folklore Música
Cayado	/Cayado/	<i>Cayado</i> <i>Pastor</i>	Herramienta Guía Pastoreo Pueblo judío

Maleta	/maleta/	<i>Maleta</i>	Viaje Escape
Bandera NAZI, Swaztika	/bandera nazi/	<i>Bandera nazi</i>	Discriminación Violencia Racismo
Micrófonos	/micrófonos/	<i>Micrófono</i> <i>Discurso</i>	Opinión pública Discurso
Revolver, Fusil, Misil balístico.	/armas/	<i>Revolver calibre 038</i> <i>Fusil estadounidense</i> <i>M16A1</i> <i>Misil balístico.</i>	Guerra Amenaza Destrucción Muerte
Misil intercontinental.	/armas/	<i>Misil estadounidense</i> <i>Misil soviético</i>	Guerra fría
Surtidor de combustible	/armas/	<i>Surtidor de</i> <i>combustible</i>	Guerra violencia
Oruga	/armas/	<i>Vehículo de guerra</i>	Guerra
Oreja	/oreja/	<i>Oreja humana</i>	Atención
cerebro	/cerebro/	<i>Cerebro humano</i>	racionalidad
Guantes, mascara de gas, cubierta aislada	/traje antirradiación/	<i>Traje antirradiación</i>	Guerra contaminación

9.6 Composición isotópica

De acuerdo al inventario semántico tetrádico, las relaciones entre elementos signícos comprenden elementos que se repiten dentro de rangos. El concepto de isotopía fue introducido en la literatura semiótica por Greimas, definida como “la permanencia de una base clasemática jerarquizada lo que permite, gracias a la apertura de los paradigmas que son las categorías clasemáticas, las variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en lugar de destruir la isotopía, no hacen sino confirmarla” (1971, p.53). El término en sí mismo remite a la idea de semejanza y pertenencia a un lugar o dominio. En términos de una semántica visual se distinguen dos formas posibles: isotopías figurativas e isotopías temáticas.

Teniendo en cuenta que la homogeneidad de dos figuras sémicas constituye la isotopía, en el plano de la iteratividad de categorías sémicas que pueden ser de naturaleza conceptual o figurativa. Una isotopía figurativa mínima relaciona a nivel local o intertextual dos unidades perceptuales semiotizadas. (Significantes). Una isotopía temática o conceptual mínima relaciona a nivel local o intertextual dos unidades de sentido icónico (tipo). Ambas isotopías se encuentran en una relación y son siempre actualizadas en contexto. Así, la descripción de toda isotopía es un proceso metasemiótico. “las isotopías temáticas [están] situadas en un nivel profundo y según un recorrido generativo de las isotopías figurativas, como subyacentes a las configuraciones discursivas” (Vilches, 1997, p.40). Por supuesto la cantidad de unidades relacionables determina el nivel de redundancia isotópica.

9.6.1 Isotopías figurativas

En el esquema tetrádico se comprende la noción de Stimulus como el elemento signíco manifiesto del soporte, en este caso visual. Es decir, en tanto materia física aporta al signo los elementos perceptuales (visuales) que componen la experiencia semiótica. Analizar las relaciones entre stimuli como unidades elementales, si bien puede describir operaciones de producción visual, no da cuenta de las configuraciones figurativas intertextuales de significado global; tal como sugiere Vilches (1997), estas unidades que se llamarían *semas plásticos* “aportan una coherencia mínima en la manifestación del texto visual. Esta isotopía mínima se constituye en el soporte visual, antes de ser “iconizada”; es decir, en un nivel puramente plástico y presignificativo” (ibíd.) de tal manera que las unidades relacionadas para constituir este nivel de isotopía deben ser perceptuales (el conjunto de rasgos plásticos) y semiotizadas (con una estructura estable de modelización icónica). No se trata pues de negar los valores semióticos del contenido plástico sino de aprehenderlos a partir de la conjunción figurativa. Aquí cobra

vital importancia las relaciones de reconocimiento y conformidad del eje Stimulus-significante manifiestas en el esquema tetrádico.

Los criterios de reconocimiento son cualitativos (la propiedad de los rasgos presentes en el significativo para identificarlo como actualización de un tipo) o cuantitativos (la cantidad de rasgos que permiten actualizar el tipo). Los criterios de conformidad son contrastantes (la pertenencia de los rasgos al paradigma del tipo y su correspondencia con el significativo). La serie de rasgos explicitados incluidos en el significativo /manos juntas/ incluyen *manos extendidas en posición vertical, dedos juntos apuntando hacia arriba, manos a la altura del pecho y puntas de los dedos sobre la boca* que pertenecen a la representación mental de súplica u oración (a manera de ejemplo, la Déesis [δέησις] es una representación iconográfica tradicional de Cristo llevando un libro y flanqueado por la Virgen María y San Juan Bautista, ambos con las manos juntas sobre el pecho suplicando por la humanidad, principalmente empleada en el Arte bizantino). El stimulus descrito es *conforme* al significativo, los rasgos pertenecen a al tipo suplica; y lo actualizan en el significativo, de manera que en este último se *reconoce* el Stimulus o conjunto de stimuli visuales.

Así pues, la unidad de composición isotópica figurativa es el significativo, y las relaciones tanto locales (dentro del mismo conjunto de stimuli) como intertextuales (manifestaciones en el conjunto de imágenes materiales visuales) conforman las isotopías figurativas. Habrá que distinguir entre niveles isotópicos locales e intertextuales. A nivel local consideraremos una evidencia tal como [IMV004], siendo las unidades perceptuales semiotizadas: /oreja/ /mano extendida/ /cigarrillo/ /puño de camisa/ /botonier/ y /chaqueta/. /oreja/ y /mano extendida/ comparten el núcleo figurativo /partes del cuerpo/, mientras /puños de camisa/, /botonier/ y /chaqueta/ comparten el núcleo figurativo /traje formal/. Bien que podrían considerarse dos isotopías contiguas, la descripción de las relaciones es un tanto más compleja.

Una segunda división, como plantea Rastier (2005), es posible entre isotopías inherentes por recurrencia de semas inherentes (extremidad de una relación simétrica entre dos sememas que pertenecen a un mismo taxema) e isotopías aferentes constituidas por la recurrencia de semas aferentes (extremidad de una relación antisimétrica entre dos sememas que pertenecen a taxemas diferentes).

El grado de complejidad del recorrido interpretativo capaz de permitir (re) construir una isotopía es función, especialmente, de la proporción relativa de las ocurrencias en que el sema isotopante es inherente o aferente; en la mayor parte de los casos, el sema isotopante es inherente cuanto más simple es ese recorrido y cuanto más fáciles son los procedimientos de validación de la isotopía. (Rastier 2005, p.145)

Aquí se entenderá la aferencia o inherencia de los núcleos figurativos por su pertenencia a una clase o tipo. El tipo /Cuerpo humano/ subsume inherentemente /partes del cuerpo/ y aferentemente /traje formal/. Si bien el tipo no aparece listado en el inventario tetrádico, puesto que funciona a nivel global, el análisis del eje tipo-referente revela las relaciones de conformidad y estabilización.

La estructura de nuestros códigos estaba modelada por nuestras experiencias, [...] la detección de cualidades permitía aislar unas entidades, y la memoria permitía estabilizar estas entidades en clases. Si aplicamos esta regla muy general al tipo, diremos que los elementos pertinentes extraídos del contacto activo con el referente están adicionados en los paradigmas que constituyen al tipo” (Klinkenberg, 2006, p.354)

A nivel intertextual, si se consideran dos significantes en relación presuntamente isotópica, sean estos /manos entrelazadas/ y /manos cerradas/, en ambas persiste el rasgo figurativo /manos/, del cual /+entrelazadas/ y /+cerradas/ son rasgos figurativos asociados, incluidos como posibilidades del núcleo figurativo. Ahora bien, en un caso un tanto distinto, las unidades /manos entrelazadas/ y /puños cerrados/ se siguen relacionando mediante el núcleo figurativo /manos/ (que prefigura a /puño/, /palmas/ /dorso/ y /dedos/).

Dos aclaraciones son aquí necesarias. La primera es que, dada la relación anterior entre núcleos y rasgos figurativos, el significante /manos cadavéricas/ aunque incluido en el núcleo figurativo, rompe la relación de pertenencia al paradigma del tipo, lo que genera un desvío o alotropía. En breve, la alotropía produce una tensión semántica en el registro visual entre el grado percibido y el grado concebido. La segunda aclaración es que, si bien el núcleo icónico es /manos/, pertenece a un taxema como /partes del cuerpo/, y es susceptible de ser relacionado con unidades no nucleares como /oreja/ y /cerebro/. El taxema /partes del cuerpo/ pertenece a una categoría más grande /cuerpo humano/ que constituye un Supratipo icónico. El concepto de supratipo aparece en la caracterización articulable del signo icónico que propone Groupe μ (1993) El tipo se manifiesta en significantes articulables en unidades de rango inferior o superior; manifestación, por supuesto, en relación con los demás elementos del signo definidos en el esquema tetrádico. Así, los tipos se pueden relacionar con otros tipos para maximizar el efecto de las representaciones mentales disponibles por efecto de la enciclopedia. “La interacción entre las estructuras cognitivas y los estímulos crea la representación del mundo que es la enciclopedia, a la cual se subordinan tanto la semántica lingüística como los

repertorios de los tipos icónicos” (Groupe μ , 1993, p.147) Insistir en el aspecto icónico del supratipo sugiere recordar que tiene cabida para las isotopías figurativas y que su composición teórica es diferente a la de tipo cognitivo (Eco, 1997).

Isotopía: Cuerpo Humano

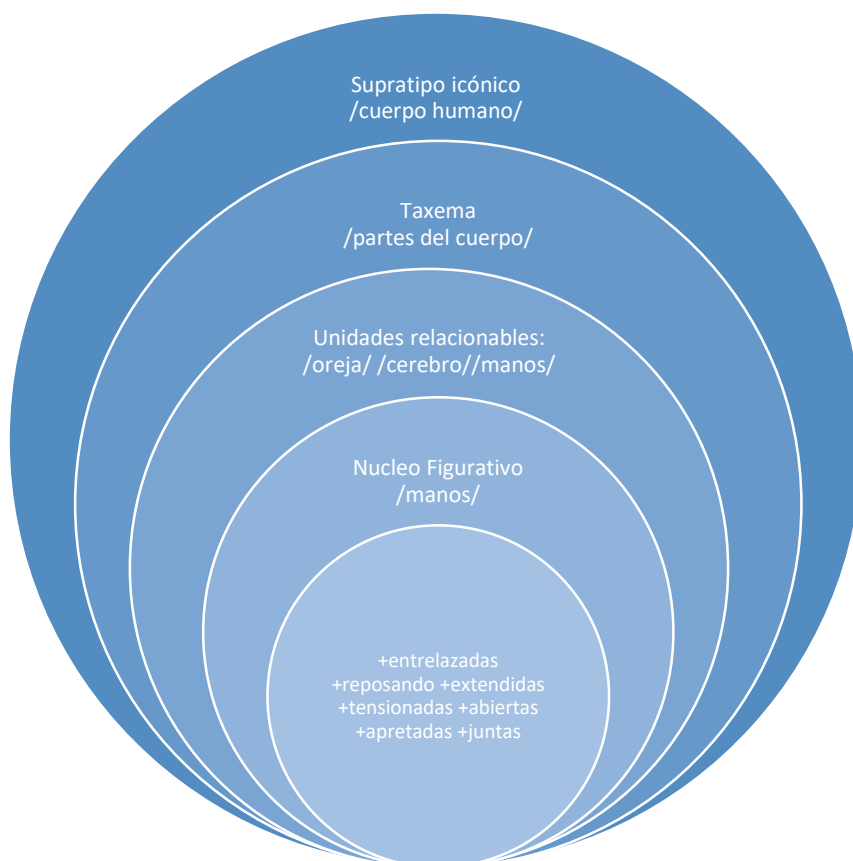


Ilustración 6 Esquema de isotopía figurativa intertextual

Isotopías Figurativas Globales Disponibles

<i>Núcleos Figurativos</i>	Unidades relacionables no nucleares	Taxemas	Supratipos icónicos
<i>Manos</i>	Oreja, cerebro	Partes del cuerpo	Cuerpo humano
<i>Traje</i>	Cayado	Atuendo	Cuerpo humano
<i>Armamento</i>	Surtidor de combustible	Armas	Armas
<i>Alimentos</i>	Cubiertos	Alimentación	Cuerpo humano
<i>Hierro</i>		Hierro	Hierro
<i>Figura Masculina</i>		Figura Humana	Cuerpo humano

Tabla 3 isotopías figurativas globales

9.6.2 Isotopías temáticas

Si en las isotopías figurativas el foco del análisis son aquellas relaciones simétricas entre aspectos figurativos, es decir, las “semejanzas” entre representaciones visuales, aquí serán las semejanzas entre representaciones conceptuales. Las isotopías temáticas se proyectan sobre el plano del contenido.

En una isotopía temática los elementos estructurantes de la experiencia visual pueden ser distintos e incluso contrarios, pero el contenido, esto es, los efectos de sentido son idénticos o susceptibles de identificarse entre sí. Las unidades de sentido icónico a las que se refiere la relación isotópica serán aquí aquellos elementos comprendidos en la categoría tipo del esquema tetrádico. Cabe especialmente la explicación del concepto de tipo cognitivo de Eco mencionado en las últimas líneas del apartado anterior. De manera sucinta y siguiendo el análisis conceptual que elabora Serventi (2008, p.170). “el tipo cognitivo es algo que cada individuo tiene en la mente a partir del cual reconoce un objeto con el que ha tenido algún tipo de interacción relevante previamente”. Esto es, el tipo constituye una estructura informativa mental estabilizada tanto por factores empíricos como analíticos.

El tipo cognitivo es un fenómeno inicialmente individual que entra en relación con la convención social y cultural. Los modos de reconocimiento e interpretación de objetos del mundo presentan una serie de regularidades socializadas, aunque la imagen mental particular sobre los objetos que posea un individuo sean irreducibles a tercera persona. La gran diferencia del concepto de tipo cognitivo que propone Eco, de acuerdo con Serventi (ibíd.), es la vinculación de estructuras de información más allá de lo estrictamente perceptual. Además de la información visual necesaria para el reconocimiento figurativo y plástico, el tipo cognitivo asocia información narrativa (relativa a procesos, rutinas y potencialidades de uso de los objetos) información proposicional (relativa a los objetos en relación con otros objetos) e información tímica (relativa al comportamiento emocional asociado a un objeto). La suma de toda esta información es el conocimiento que compone la enciclopedia y sus grados de disponibilidad en distintos contextos culturales. Este aparataje conceptual permite diferenciar entre el iconismo perceptual, como es el caso de representaciones visuales; y el iconismo conceptual. “el tipo cognitivo permite el reconocimiento del objeto o del signo icónico que lo represente, pero además, incluye una gran cantidad de información proposicional, narrativa y tímica que constituye el universo de sentido de dicho objeto”(ibíd.)

Teniendo en cuenta los elementos consignados bajo la categoría tipo del inventario tetrádico es notable que no incluyen todos los aspectos de información del tipo cognitivo definido en

líneas anteriores. Debe tenerse en cuenta que como se advirtió en la explicación del concepto, resulta imposible aprehender la totalidad de información contenida en un tipo cognitivo; sin embargo, se comprenden estabilizaciones por efecto de convencionalidad. Se trata pues de remisiones simbólicas del orden del grado concebido que resultan convencionalmente coherentes con el grado percibido en la materia visual; en otras palabras, valores simbólicos asociados que constituyen la sustancia del contenido y se incluyen por efecto de la enciclopedia en el tipo cognitivo.

Si consideramos dos tipos del inventario, sean estos los elementos yuxtapuestos en [IMV023] /comer/ /consumo/ y /cosecha//alimentar/. Observaremos que son isotopos mesogenéricos que comparten un dominio /consumo/. La relación es simple en dominios como /muerte/ que subsume /violencia/ /guerra/ /discriminación/ y más compleja en dominios como /actitudes/ que incluye /altivez/ /solemnidad/ expectativa/. El dominio está determinado por los valores sémicos inherentes a los tipos.

Muerte /violencia/ + /duelo/ + /rigidez/ + /rito fúnebre/ + /luto/

Actitud /altivez/ + /solemnidad/ + /expectativa/ + /suplica/ + /esperanza/

Guerra /violencia/ + /racismo/ + /discriminación/ + /amenaza/ + /destrucción/+ /exilio/

Poder / Subordinación/ + / Dominación/ + / Superioridad/ + /Control/ + / Autoridad/ + / Institucionalidad/

Condena / Encierro/ + / Prisión/ + / Encierro/ + /esclavitud/ + /aislamiento/ + /restricción/

Consumo /comer/ + /alimentación/ + /cosecha/ + /comida/ + /mercado/ + /capitalismo/ + /producción/

Política /opinión pública/ + /discurso/ + /juramento/ + /compromiso/ + /manifestación/ + /protesta/ + /comunismo/ + /asilo/

9.6.3 Reconstitución isotópica

La reconstitución isotópica no pretende agotar el análisis discursivo posible sino enriquecer nuestra comprensión de los aspectos significativos de la obra de Wodiczko desde la perspectiva de una semántica visual. Se pondrán en relación los elementos resultantes del análisis en términos de una hipotética reconstrucción de sentido.

Rastier critica la posición de Greimas sobre la distinción entre niveles de isotopía figurativa y temática:

Clasificar los contenidos según tengan o no un referente mundano, conducirá necesariamente a la semántica a un callejón sin salida. Le haría falta, en efecto, incluir en la semántica una teoría física necesaria para poder decidir si unos contenidos son figurativos o no. (Rastier, 1984, p.67)

Sin embargo, la distinción de Greimas busca hacer interdependientes el plano de la expresión y el plano del contenido en términos de homogeneidad estructural “isotopías figurativas tales como subentienden las configuraciones discursivas, e isotopías temáticas, situadas a un nivel más profundo, conforme al recorrido generativo” (Rastier, 2005, p.150). Según Rastier “para convencer que una isotopía figurativa no es sino la manifestación de una isotopía temática más profunda, habría que mostrar primeramente que los contenidos que constituyen esas isotopías no pertenecen a la misma clase” (Rastier, 1984, p.68). Y los ejemplos que proporciona son contundentes, por lo menos en lo que vale para la lingüística. Es posible superar la cuestión si se considera que:

a) el concepto de texto de Greimas & Courtes (1991, p.387) puede ser utilizado “para designar el hecho sintagmático de las semióticas no lingüísticas: un ritual, un baile pueden ser considerados como textos”. A partir de esta conceptualización amplia de texto, autores como Floch (1985) y Thülermann (1982), entre tantos otros, han logrado extrapolar los elementos de la teoría Greimasiana aplicándolos tanto a lo visual como a otros códigos. Especialmente el código visual provee una base empírica sobre la cual se distinguen tanto la interrelación entre planos como la diferencia entre unidades figurativas y temáticas.

b) La distinción entre tipo icónico y tipo cognitivo permite vislumbrar la homogeneidad estructural de las representaciones visuales; en tanto se asumen las remisiones simbólicas como estabilizaciones en el plano del contenido y los tipos icónicos como estabilizaciones articuladas del plano de la expresión.

Las isotopías temáticas y figurativas, por lo menos en el código visual, pueden estar relacionadas o no. Pueden presentarse isotopías figurativas y temáticas entre imágenes materiales visuales distintas, habiendo pues mayor proximidad entre las imágenes que comparten ambas y menos proximidad al estar en relación isotópica solo figurativa o solo temática. Tal como conciben Greimas y Courtes (1991, p.246) existirán cuatro variaciones posibles: isotopía figurativa sin correspondiente temático, Isotopía figurativa correspondiente con isotopía temática, varias isotopías figurativas correspondientes a una sola isotopía temática y varias isotopías figurativas correspondientes a varias isotopías temáticas.

A continuación, se analizan las relaciones posibles en la estructura global de la obra desde los planos de expresión y contenido a través de un eje común. Estas relaciones tienen en cuenta las posibles interacciones intersemióticas y las unidades que se relacionan son tanto los taxemas (isotopías figurativas) como dominios (isotopías temáticas). De acuerdo con Greimas y Courtes (ibíd.), los contenidos se manifestarían en la superficie mediante distintas expresiones; de manera que los dominios como rangos más amplios incluyen diferentes taxemas. El eje de relación funciona como el rasgo común a los dos niveles de isotopía. Este eje de relación particular //ser humano/ Humanidad// es susceptible de ser considerado un supratipo cognitivo puesto que puede asumir las isotopías figurativas y temáticas que relaciona como información (icónica, narrativa, proposicional y tímica). La tabla 4 muestra la interacción entre isotopías a través del eje de relación.

Isotopías Figurativas	Partes del cuerpo / Figura Humana	Atuendo	Armas	Alimentación	Figura Humana / Armas	Atuendo / Figura Humana	Hierro
Eje de Relación	Ser Humano / Humanidad						
Isotopías temáticas	Actitudes	Política	Guerra	Consumo	Muerte	Poder	Condena

Tabla 4 Relación entre isotopías

Ahora bien, se puede analizar la ocurrencia isotópica como se presenta en las imágenes materiales visuales. En el primer grupo de imágenes, de imv001 a imv009 se comparten las isotopías figurativas /partes del cuerpo/ y /atuendo/, quizá la más común disponible, mientras las isotopías temáticas se agrupan en campos más pequeños: /actitudes / (imv001, imv002, imv003, imv004,), /muerte/ (imv006, imv009), /poder/ (imv005, imv007). La tabla 6 relaciona las ocurrencias.

Tabla 5 Ocurrencias isotópicas

Ocurrencias En IMV	023	001, 002, 003, 004, 005, 006, 007, 008, 009, 014, 021, 022	027, 022, 017, 012, 010	001, 002, 003, 004, 005, 006, 007, 008, 009, 011, 014, 015, 016, 019, 020, 021, 022, 023, 024, 025, 027	012, 013, 008		
Isotopías figurativas	Alimentación	Atuendo	Armas	Partes del cuerpo	Hierro		
Eje de Relación	Ser Humano / Humanidad						
Isotopías temáticas	Actitudes	Política	Guerra	Consumo	Muerte	Poder	Condena
Ocurrencias en IMV	001, 002, 003, 004, 007, 015, 020, 021	024, 025, 018, 014, 003, 027	010, 012, 016, 017, 018, 027	027, 025, 023, 022,	006, 017, 018, 019, 020, 021	025, 022, 007, 005, 003	012, 013, 008, 023

10 Capítulo II: Aspectos Sintácticos

10.1 La sintaxis del signo visual

Entender los modos de producción de sentido de una obra implica aprehender las reglas de combinación de los signos que el autor dispone para la interpretación de su propuesta artística. En este sentido, el análisis de las relaciones que se establecen entre las unidades expresivas, es decir, de elementos concretos perceptibles por los sentidos físicos funciona como base para la comprensión de las reglas combinatorias de los elementos conceptuales (dimensión semántica) observados en el capítulo I. Aquí se propone una revisión de los aspectos sintácticos de la obra de Wodiczko, entendiendo que “la separación semántica-sintaxis es pura y exclusivamente terminológica y de metodología, pues ambas regiones están imbricadas” (Talens et al, 1980, p.58). El análisis del nivel sintáctico versará sobre “hipótesis referidas a las clases universales de combinaciones que rigen las dimensiones semántica y pragmática” (ibíd.). Habrá que tener en cuenta algunas distinciones precisas: Si bien en sentido amplio se entiende aquí sintaxis como define Morris (1994, p.43) “el estudio de las relaciones sintácticas de los signos entre si haciendo abstracción de las relaciones de los signos con los objetos o con los interpretes”, el funcionamiento de este estudio de las relaciones difiere considerablemente de las perspectivas lingüística y gramatológica. Tal como apunta Klinkenberg (2006, p.372), el rasgo de “sucesividad” con que se definen las relaciones sintagmáticas en sintaxis lingüísticas se reemplaza en el hecho visual por “simultaneidad”, esto es, para una manifestación visual concreta, la relación entre signos ocurre al mismo tiempo y sobre el marco del espacio. Existen pues, al lado de las sintaxis lineales que se suceden en el tiempo como aquella de la lengua, sintaxis tabulares que se presentan simultáneamente en el espacio y cuyo funcionamiento comprende también divisiones en niveles jerarquizados. A las primeras se denominará cronosintaxis y a las últimas, toposintaxis, que operan sobre distintos códigos semióticos pero que nos convocan a partir del signo visual. “Las toposintaxis hacen uso de todas las relaciones de posición que puedan existir en un plano, e incluso en tres dimensiones. Aquí, los valores de orden y de sucesión son reemplazados por valores de simultaneidad, y el barrido lineal cede el lugar a una exploración espacial, tabular.” (Ibíd., p.150) La toposintaxis se compone de marcas implícitas que hay que extraer para el análisis, a partir de la observación de unidades y conjuntos organizados jerárquicamente y sin un límite definido de niveles superiores o inferiores posibles, pero a los que reglas pragmáticas imponen fronteras.

10.2 La articulación del signo visual

En clave con el pensamiento de Hjelmslev (1984), el signo se compone de dos planos: expresión y contenido. Como observamos en el capítulo anterior, las unidades dentro de cada plano se relacionan entre ellas, y existe una articulación que, por lo menos para el signo visual, no siempre es equivalente; pero en la que sin duda encontramos ejes de relación que proporcionan una coherencia global entre ambos planos. Ahora bien, habrá que establecer delimitaciones específicas que, como parece quedar claro a partir del análisis semántico, no necesariamente poseen límites irreductibles. En el plano del contenido se comprenden todos los aspectos connotados, tanto simbólicos como de otros tipos asociados de manera inherente o aferente a expresiones concretas, visuales en este caso. Por otro lado, el plano de la expresión del signo visual comprende los elementos concretos denotados, lo que hemos insistido en llamar figurativo. Se debe recordar que habría casos en los que el plano de la expresión no se reduce a aspectos figurativos, sino que los aspectos plásticos son los que comportan toda expresión concreta (tal es el caso de obras como *Number 5* de Jackson Pollock). Para el contexto particular de las obras de Wodiczko, hablar de figurativo por su aspecto representativo tiene completa validez.

El Groupe μ en su *tratado del signo visual* (1993) elabora un modelo del signo en el que este se concibe como una unidad articulada por ordenaciones jerárquicas. Dicho modelo se fundamenta a partir de las investigaciones de Palmer (1977), en un intento por conciliar las visiones estructuralistas (las partes) y holísticas (el todo) del signo. El Groupe μ fundamenta el principio de la sintaxis visual en un modelo de articulación del signo icónico que comprende diferencias notables. A saber, el plano de la expresión se compone de entidades y marcas; mientras el plano del contenido está compuesto por tipos con los que se identifica un significante en representación de un referente.

Nivel	Significante		Tipo
n+	Marca	supraentidad	supratipo
n	Marca	entidad	tipo
n-	marca	subentidad	subtipo

Tabla 6 Articulación del signo visual

En este modelo del signo icónico se denomina *significante* al plano de la expresión completo; y se entienden dos formas de articulación mediante las cuales se manifiesta el tipo: las marcas o “unidades obtenidas [que] no corresponden a ningún tipo, pero se dejan describir como simples características que autorizan el reconocimiento del tipo” (Groupe μ , 1993, p.132) y “unidades que son ellas mismas el *significante* de un signo icónico” (ibíd.). Las entidades son unidades estructurales que se pueden articular; “son organizaciones visuales que están determinadas por las marcas, es decir, por los materiales plásticos con las que están realizadas, pero a nivel icónico se determinan a partir de otras entidades que les confieren esa determinación icónica” (Serventi, 2008, p.162).

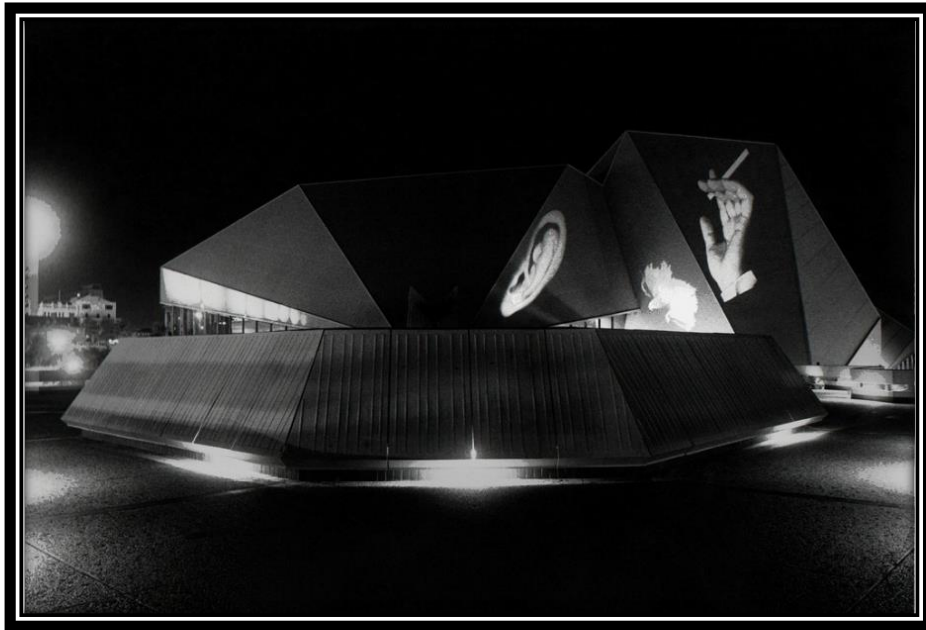
En el plano de la expresión podremos identificar dos tipos de unidades: *distintivas* y *significativas*. Las unidades *distintivas* corresponderán en este capítulo a los elementos concretos de la experiencia perceptual de las imágenes materiales visuales; esto es, los aspectos plásticos en sentido amplio que se corresponden al *Stimulus*. Las unidades *significativas* corresponderán a las representaciones estabilizadas de los tipos icónicos, es decir, a los *significantes*.

10.3 Relaciones entre unidades significativas

Entre unidades del plano de la expresión encontramos relaciones que cumplen principalmente dos funciones “a) dar sus sentidos a determinada unidad, inscribiendo estas unidades en una isotopía; y b) dar el estatus de sub-unidad o super-unidad a determinada entidad” (Klinkenberg, Op. cit., p.370). De acuerdo a estas funciones, Klinkenberg (ibíd.) identifica cuatro clases de relaciones: subordinación, supraordenación, coordinación y preordenación.

Se puede apreciar la distinción de estas relaciones mediante un ejemplo aplicado a [IMV 004]. Secciones de líneas que conforman curvas, el volumen y las sombras configuran lo que podrían identificarse como “dedos”; junto a una superficie más amplia, pero de características similares, efectivamente identificada como la palma de una mano. La unión de estos rasgos permite identificar un tipo icónico que los domina jerárquicamente. El *significante* /mano/ se identifica por *supraordenación*, es decir que /mano/ domina unidades menores “dedos”, “palma” y podrían también incluirse otros elementos relacionados (“uñas”, “anillos”; e incluso el “cigarrillo” que se identifica en la imagen).

En la imagen se observa un elemento fácilmente identificable como “oreja” (sin profundizar en las particularidades plásticas del elemento) que está en relación de equivalencia con “mano”; al no existir otros elementos de la misma clase, se encuentran como entidades del mismo nivel.



[IMV004]

Krzysztof Wodiczko.

Festival Centre Complex

Adelaide, Australia: 1982

Proyección organizada por el Adelaide Festival y la South Australian School of Art, en conjunto con la exhibición *Poetics of Authority: Krzysztof Wodiczko* de la galería del Colegio de Educación Avanzada de Sud Australia.

© Krzysztof Wodiczko.

© Artsy

Tanto /mano/ como /oreja/ están en relación de *subordinación* con el tipo icónico “cuerpo humano”. /cuerpo humano/ será pues un supratipo en relación a /oreja/ y /mano/, y estas últimas serán subtipos en relación a /cuerpo humano/.

Teniendo en cuenta las dos relaciones anteriores, bastaría con que a la imagen se agregaran un par de rasgos similares a los descritos apenas insinuados; una curva simétricamente opuesta a la de /oreja/ en otra ala del edificio, que no cumpliera exactamente con cada rasgo distintivo de /oreja/, para deducir que se trata de otra “oreja”. Esto es, ambos elementos están en relación de *coordinación*.

Finalmente, la relación de *preordenación* comprende la identificación de un elemento en una secuencia y adquiere sentido gracias al elemento precedente. Sobre todo, frecuente en imágenes en movimiento.

10.4 Relaciones entre unidades distintivas

Para el caso de las unidades distintivas, el análisis de los niveles jerárquicos se puede configurar a través de los elementos de la experiencia perceptual que entran en relación.

/cilindros alargados/ que funcionan como “dedos”, /superficie plana/ que funciona como “palma de mano” permiten identificar el tipo icónico /mano/. A estos elementos que hacen parte de la categoría del Stimulus en términos de una sintaxis de lo visual se dará el nombre de *determinantes* “los estímulos elementales o rasgos adquieren el estatuto de determinantes pues su presencia es, entonces, la manifestación del tipo” (Groupe μ , 1993, p.92). La relación entre estímulos perceptuales que configuran la experiencia visual con otras unidades se entenderá aquí como *determinación*.

Retomando el ejemplo aplicado a [IMV004], en la relación de subordinación de /oreja/ y /cabeza/ al tipo icónico /cuerpo humano/ hay una determinación externa, es decir por elementos exteriores a /oreja/ y /cabeza/. En este caso por deducción natural estos elementos se entienden como pertenecientes a una configuración de sentido superior puesto que el tipo cognitivo es connotado. En la relación de subordinación de “dedos” y “palma de mano” a /mano/ hay una determinación intrínseca; los determinantes se incluyen en el dominio del significante /mano/.

Cabe hacer la aclaración que “los dos desgloses no se suceden, sino que pueden ser aplicados simultáneamente” (Klinkenberg, Op. cit., p.374). Es posible usar simultáneamente el determinante /cilindros alargados/ y el subtipo icónico “dedos” para identificar /mano/ o elegir solo un modo de descripción.

10.5 La descripción sintáctica

En apartados anteriores se han mencionado dos nociones que pueden resultar problemáticas puesto que parecen soslayarse en términos del análisis. Por un lado, al describir el modelo del signo icónico se mencionaron las *marcas*, y un poco más adelante se mencionaron los *determinantes*. Ambas nociones parecen incluso sinónimas pues se trata de divisiones bastante pequeñas aplicadas al concepto general de entidad que corresponde aquí al significante. La diferencia fundamental pues, entre *marcas* y *determinantes*, es la correspondencia a un tipo icónico: la /triangularidad/ que podría representar la forma de la /mano/ en términos plásticos no actualiza un tipo estable, por lo que resulta preicónica mientras, los rasgos físicos distintivos que componen /dedos/ determinan la actualización del tipo “mano humana” estable en el significante /mano/. La relación será entonces de /mano/ como determinadas, y /dedos/ como determinante; donde en otro contexto, por ejemplo, un nivel superior /mano/ es uno de los determinantes de /cuerpo humano/, un determinado.

a) (t+1): “cuerpo humano”= (t): “manos humanas”

(n) ----- (e):/mano/= (s1): /dedos/

(s2): /palma/

(e’):/mano/=(m1): /triangularidad/

(t): “oreja humana”

(e):/oreja/ = (s1): /pabellón/

(s2): /lóbulo/

(e’):/oreja/= (m1): /curvatura/

b) (t+1): “traje” = (t): “traje formal”

(n) ----- (e):/botonier/ = (s1): /pétalos/

(e’):/botonier/= (m1): /circularidad/

En este esquema se proponen las articulaciones pertenecientes a los significantes disponibles en [IMV004], donde a) (t+1) representa el supratipo icónico “cuerpo humano”, del cual el tipo “*manos humanas*” es un subordinado a nivel (t), tanto como “oreja humana”. (e) representa las entidades a nivel (n) que en este caso son los significantes /mano/ y /oreja/. En /mano/ se articulan los determinantes /dedos/ y /palma/, como subentidades (s1) y (s2) al mismo nivel jerárquico; lo mismo ocurre en el caso de /oreja/, donde se incluyen los determinantes /pabellón/ y /lóbulo/ como subentidades constitutivas identificables. A un nivel simultaneo de las entidades aparece (e’) representando la suporaordenación respecto a las marcas (m1) /triangularidad/ y /curvatura/ respectivamente. B) el significante /botonier/ a nivel (n) subordina el determinante /pétalos/ (s1) y actualiza el tipo /traje formal/.

A esta descripción no se adiciona la clarificación de las determinaciones que resultan evidentes de las relaciones de jerarquización; por otro lado, se elegirán las unidades significativas como base de la descripción. Describamos entonces dos evidencias cuya configuración comprenda significantes distintos:

En [IMV012]: a) a nivel (t) el tipo icónico “misil” es localmente el punto más alto de la articulación. (e) representa las entidades a nivel (n) que en este caso son los significantes /misil balístico americano/ y /misil balístico soviético/. Para ambos significantes icónicos, las subentidades que los componen son los determinantes /ojiva/ (s1) y /fuselaje/ (s2); la relación es de subordinación únicamente en tanto las entidades están determinadas, pero no determinan niveles superiores.

b) el tipo icónico “cadenas” a nivel (t) representado por (e1) /cadena/ y (e2) /candado/ a nivel (n), subordinando a nivel (s1) /eslabones/; y (s1) /grillete/, (s2) /cuerpo/ y (s3) /cilindro/ (mecanismo de bloqueo)

a) (t): “misil”

(n) ----- (e):/misil balístico/ = (s1): /ojiva/
(s2): /fuselaje/

b) (t): “cadenas”

(n) ----- (e1):/cadena/ = (s1): /eslabón/
(e2):/candado/ = (s1): /grillete/
(s2): /cuerpo/
(s3): /cilindro/

[IMV020] constituye un ejemplo aún más particular de articulación puesto que se proyectan simultáneamente cuatro imágenes sobre las caras del Soldiers and Sailors Civil War Memorial. A) encontramos a nivel (t) el tipo icónico “cuerpo humano” representado a nivel (n) por la entidad (e1) /cuerpo humano/determinada por (s1) /cabeza/ (s2) /manos/ (s3) /tronco/. B) El tipo (t) “traje” /”atuendo” representado en la entidad (e)/abrigo/subordinando (s1) /capucha/ y (s2) /chaqueta/ c) los “objetos reciclados” (t) que se representan en (e) /objetos reciclados/, reunidos todos en dicho significante por una relación de coordinación de distintos determinantes (s1) /carro de reciclaje/ (s2) /bolsas de basura/ (s3)/frazadas/.

a) (t1): “cuerpo humano”

(n) ----- (e):/cuerpo humano/= (s1): /cabeza/
(s2): /manos/
(s3): /tronco/

b) (t2): “traje/atuendo”

(n) ----- (e):/abrigo/ = (s1): /capucha/
(s2): /chaqueta/

c) (t3): “objetos reciclados”

(n) ----- (e):/objetos reciclados/ = (s1): /carro de reciclaje/
(s2): /bolsas de basura/
(s3): /frazadas/

10.6 La dimensión sintagmática y paradigmática

Posterior a la articulación de las unidades significantes, se comprenderán aquí las nociones de sintagma y paradigma como ejes de relación entre dichas unidades manifiestas. Puesto que ambas dimensiones aparecen en la tradición de los análisis lingüísticos, habrá que distinguir su funcionamiento preciso en el contexto de este análisis visual.

Un sintagma es “un cierto modelo de relaciones entre unidades” (Klinkenberg, Op. cit., p.142), lo mismo vale para la lengua como para los códigos visuales en los que encontramos articuladas series de elementos significativos configurados de manera particular. Los vínculos que se establecen entre unidades pueden ordenarse en organizaciones jerarquizadas más o menos complejas sin una amplitud particular. Se entiende aquí un sintagma visual como una unidad material visual compuesta por entidades (unidades significativas) interrelacionadas.

A manera de ejemplo, una señal de tránsito se compone de las unidades /triángulo/ + /rojo/ + /treinta/ constituye un sintagma visual perteneciente a una sintagmática o código /señales de tránsito/ que significa “límite de velocidad”. Por supuesto, en el ejemplo se movilizan tanto aspectos plásticos como la forma, el color, y aspectos simbólicos como el significante /treinta/ para indicar que dicha articulación particular de un signo /señal de tránsito/ guarda vínculos internos. Como se había mencionado en el primer apartado de este capítulo, los signos visuales no poseen relaciones sintácticas lineales, más bien, las relaciones se aprehenden de manera simultánea y el valor de sus unidades significantes constituye un todo inmediato. Ahora bien, para el caso particular de las obras de Wodiczko, deberá considerarse cada evidencia, cada imagen material visual como un sintagma visual constituido por entidades figurativas. Las hipotéticas reglas sintagmáticas que operan sobre el eje de combinación de los considerados signos visuales solo comprenden valores figurativos como apuesta metodológica.

Por su parte, el eje de selección, esto es, la dimensión paradigmática “apunta entonces al conjunto de los vínculos que las unidades no manifiestas guardan entre sí” (Klinkenberg, Op. cit., p.145). El paradigma responde a una clase de elementos homogéneos susceptibles de ser actualizados en un sintagma dado; de aquí pues que el conjunto que forman las relaciones de selección constituyen apenas un rasgo *potencial*. Se dirá entonces que la dimensión paradigmática comprende los valores simbólicos comunes asociados a las posibles unidades combinadas en el sintagma. Existe pues una relación de cooperación entre sintagma y paradigma, entre modelos de unidades y modelos de relaciones entre esas unidades.

De acuerdo al esquema de articulación descrito en el apartado anterior, cabe notar que un sintagma visual tal como una imagen material visual particular, [IMV004] por ejemplo,

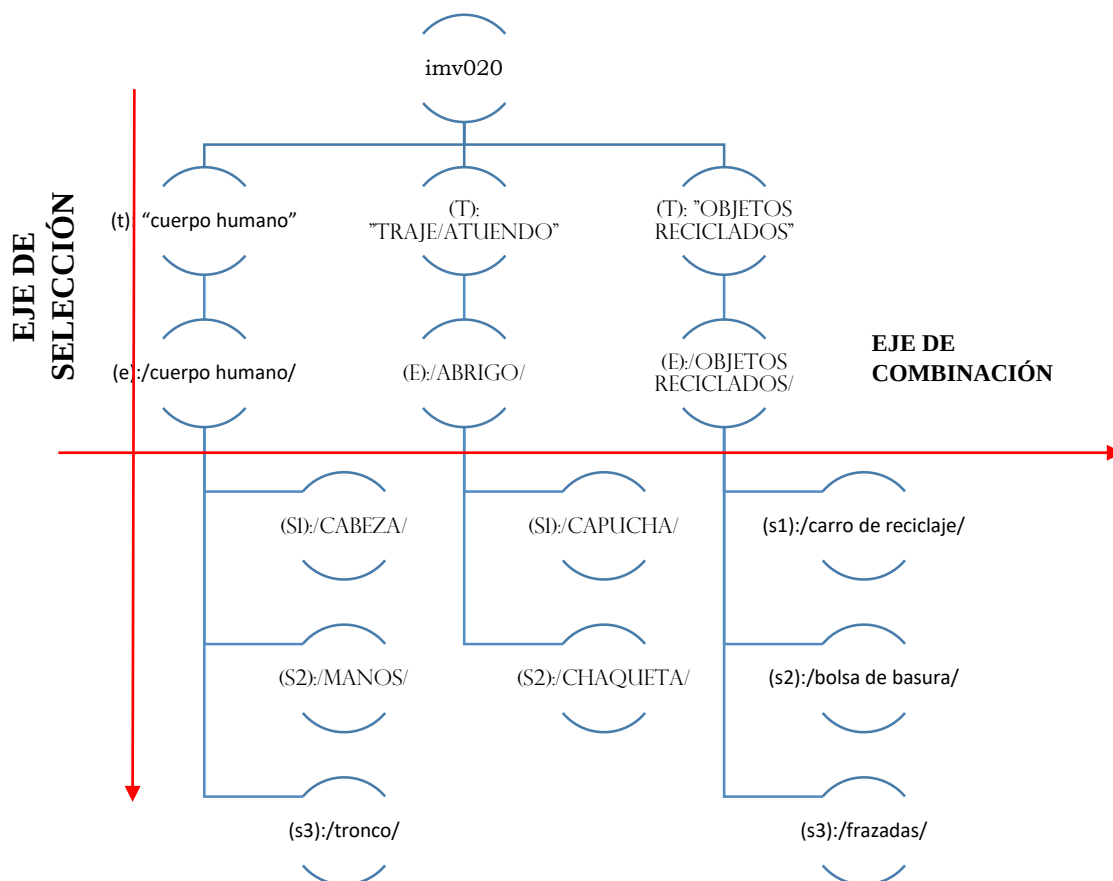
comprende tres unidades en su eje de selección, sean estas todos los (t) en a y b. Se identifican pues las potencialidades de actualización del paradigma como (t+1), ahí donde el tipo icónico puede articularse en supratipos *in absentia*. En este ejemplo se observa que los paradigmas se corresponden directamente con los supratipos icónicos identificados en la composición figurativa de la dimensión semántica y por tanto guardan pues una relación más o menos isométrica con los aspectos conceptuales/simbólicos. En última instancia, las posibilidades del paradigma figurativo, esto es, de los modelos que se actualizarán en la representación visual, dependen también de tipos cognitivos y su estabilidad como selección específica del sintagma visual se articula doblemente; por un lado, depende del código particular en el cual se produce y, por otro lado, de la remisión a la enciclopedia. En este sentido, la dimensión paradigmática está fuertemente ligada a la dimensión pragmática como se verá en el siguiente capítulo. Se mencionan en este caso las remisiones de todos los (t) a unos (t+1) identificables más no presentes. Las entidades (e1) /mano humana/ (e2) /oreja humana/remiten a un tipo “partes del cuerpo”, que aquí establece la naturaleza del dominio paradigmático /partes del cuerpo/ subordinado en orden jerárquico al paradigma amplio /cuerpo humano/; equivalente al supratipo icónico (t+1) “cuerpo humano”. Lo anterior vale también para [IMV020], al igual que para todas las imágenes materiales disponibles, donde se articula (t) “cuerpo humano” en (e) /cuerpo humano/. Aquí la potencialidad paradigmática en tanto supratipo icónico se actualiza como tipo a nivel (n); esto es, un dominio paradigmático actualizado *in praesentia* y conformando una unidad en el eje de combinación.

Ahora bien, las unidades en el eje de combinación comprenden las entidades disponibles que actualizan los paradigmas del eje de selección. Habrá que notar que dentro de un sintagma visual varias entidades pueden ser actualizaciones del mismo paradigma y por tanto no hay necesariamente una equivalencia 1:1. Sobre el eje sintagmático habrá pues siempre unidades actualizadas distintas y siempre diferenciables unas de otras pero que pueden compartir a nivel de articulación superior una línea del eje paradigmático. Los modelos propios del eje de selección o paradigmático serán analizados en el capítulo siguiente, pero valga lo hasta aquí dicho para entender que las posibilidades de combinación al interior del sintagma visual son dependientes tanto de aspectos semánticos como pragmáticos.

10.7 Las reglas sintagmáticas

La combinación de signos se rige por reglas sintagmáticas que comprenden lo que se denomina sintaxis en sentido estricto. En palabras de Saussure “Todos los hechos de sintagmática no se clasifican en la sintaxis, pero todos los hechos de sintaxis pertenecen a la

sintagmática”. Así pues, las “reglas” que se puedan establecer a propósito de las variables de combinación de los signos en la obra de Wodiczko no fundamentan una “sintaxis” en sentido estricto, entendida como una gramática visual; sino que apuntan a las potencialidades asociativas de los signos. Por otro lado, las relaciones combinatorias son tanto funcionales como conceptuales y referenciales. No se trata aquí pues de prescribir modelos de articulación empíricamente demostrables, como de explicitar las estructuras insertas en la obra.



10.7.1 La tipología sintagmática

Con el propósito de establecer una tipología sintagmática que pueda dar cuenta de las diferentes posibilidades combinatorias de los signos, será necesario describir por un lado el uso del plano fotográfico como elemento fundamental de establecimiento del signo en relación al soporte; esto teniendo en cuenta la naturaleza física de la obra; y por otro lado la relación entre distintos planos al interior de la misma composición. Por tratarse de imágenes materiales, fotografías, proyectadas sobre superficies arquitectónicas que presentan variaciones notables en términos de tamaño y disposición tabular, es posible describir y clasificar el uso de planos fotográficos proyectados. Así pues, se propone un análisis sintético del plano a partir de la

composición fotográfica, teniendo en cuenta lo hasta aquí descrito como articulación sintagmática, en conjunto con la revisión teórica propuesta por Metz (2002).

La obra de Metz constituye un gran aporte para el análisis de la sintaxis audiovisual. Dentro de sus disquisiciones considera que la imagen en movimiento, esto es, la imagen cinematográfica no es una lengua, sino que es un lenguaje. De tal manera que los presupuestos de la lingüística no son aplicables al lenguaje cinematográfico; aunque es posible encontrar en el cine unas “figuras semiológicas”, “significantes propiamente cinematográficos”, “paradigmas fílmicos” o una “sintaxis cinematográfica” que sin tener directa equivalencia con los elementos de la lingüística permite establecer un cuadro de las figuras semiológicas del cine. La propuesta que Metz denominó *la grande syntagmatique* fundamenta una tipología de las ordenaciones espacio-temporales de las imágenes y sus elementos en los distintos segmentos de un filme, entendiendo la secuencia de imágenes siempre como discurso. “Lo que se necesita comprender es el hecho de que los filmes se comprendan. La analogía icónica no podría dar cuenta por sí sola de esta inteligibilidad de las co-ocurrencias en el discurso cinematográfico. Esta es la tarea de una gran sintagmática” (ibíd., p.166). Así, *la grande syntagmatique* comprende ocho posibilidades combinatorias o sintagmas, cuya unidad mínima es el plano y “constituye una tipología de las distintas maneras en las que el tiempo y el espacio pueden ordenarse mediante el montaje dentro de los segmentos de un filme” (Sánchez, 2006, p. 86).

Las ocho figuras que incluye Metz en su versión expandida presente en *ensayos sobre la significación en el cine* comprenden: 1) El plano autónomo (el plano secuencia y los cuatro insertos, es decir imágenes fuera de sitio para inducir a la comparación, a la ausencia, al desplazamiento o a la explicación en detalle). 2) el sintagma paralelo 3) el sintagma seriado, 4) el sintagma descriptivo, 5) el sintagma alternado, 6) la escena, 7) la secuencia por episodios y 8) la secuencia ordinaria. Estas ocho constituyen las grandes unidades, pero no es una lista cerrada. Todos menos el primero, pueden realizarse de dos maneras; sea por el montaje o recurriendo a formas de ordenación sintagmática más sutiles. Podemos evitar la explicación detallada de estas ocho figuras sintagmáticas; sin embargo, al igual que en *la grande syntagmatique* de Metz es posible trasponer dicha estructura tipológica para la imagen fija al considerar el plano como unidad mínima significante.

Entiéndase aquí la noción de plano como perspectiva física visual de los elementos de una imagen material visual tal como los captaría un posible observador desde un lugar fijo determinado, abarcando el cuadro total a lo largo de la profundidad implícita de la imagen. Se habla del plano cuando se quiere expresar la proporción que tiene el tema dentro del encuadre, los cuales en gran medida nos indican que porción de la imagen debe aparecer en la toma. “Con

respecto al encuadre, los planos se clasifican según su extensión, tomando como patrón de medida al personaje. A cada tipo de plano corresponde una función narrativa, estética y semántica, aunque esta correspondencia es variable y errática.” (Echeverry, 2008, p.428)

Los Planos Largos o planos generales son los que ofrecen un mayor ángulo de cobertura de la escena. Su función es poner sobre la mesa una situación en que lo importante es la escena en su conjunto y no un detalle en particular. El Gran plano general (GPG) o Plano general largo (PGL) muestra un gran escenario o una multitud. El personaje o tema central no alcanza a ser reconocible, no está o bien queda diluido en el entorno, lejano, masificado. Tiene un valor descriptivo y puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre enfrente del medio.

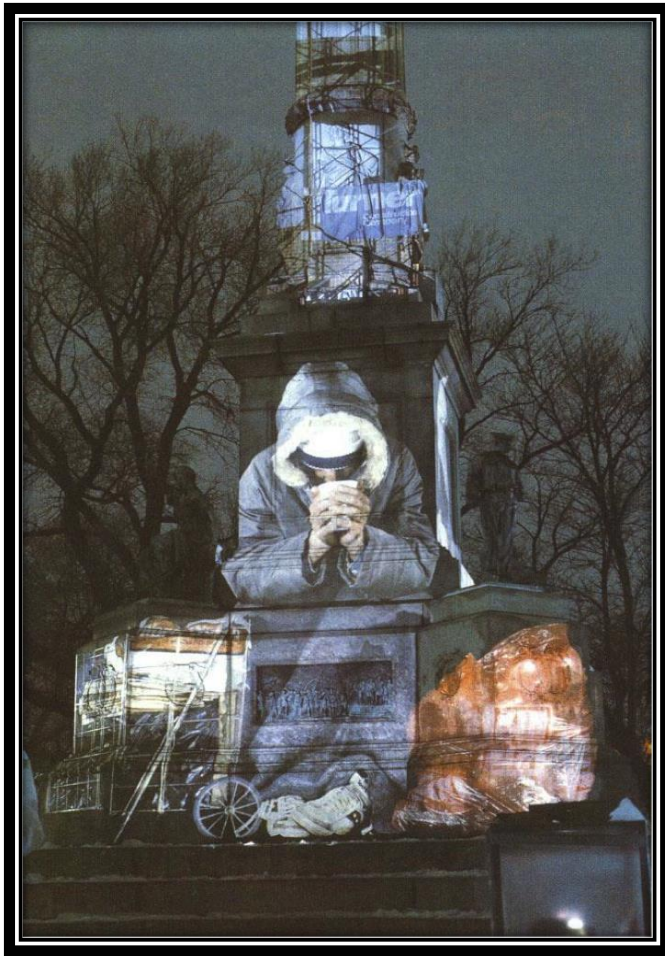
La distancia aparente con respecto al observador se reduce de acuerdo al detalle del tipo de plano. Así, el plano es americano (PA) si el corte se realiza aproximadamente a la altura de las caderas. En el plano entero (PE) el encuadre está delimitado por el tema central por lo tanto el entorno queda reducido a pequeños “espacios”. El plano medio (PM) se produce a la altura de la cintura, y empieza a ser considerado un plano de retrato. Con el plano medio se concede más importancia a los aspectos emocionales del sujeto. El plano medio corto (PMC) también conocido como plano de busto o primer plano mayor, recoge el cuerpo desde la cabeza hasta la mitad del pecho. Este plano permite aislar en la fotografía una sola figura dentro de un recuadro, descontextualizándola de su entorno para concentrar en ella la máxima atención “Las funciones de estos tres encuadres son básicamente relacionales: nos permiten entender qué tan cerca o lejos están unos de otros, y cómo se relacionan con los objetos.” (ibíd., p.429). Por su parte, el primer plano (PP), el primerísimo primer plano (PPP) y el plano detalle (PD), permiten un acercamiento total tanto al tema fotográfico como a uno de sus aspectos a resaltar. “La significación otorgada por estos encuadres ya no es diegética, [...] sino autoconsciente, en la medida en que resulta claro que hay alguien –léase narrador, autor o gran imaginador— que quiere llamar mi atención sobre ese objeto particular”. (ibíd., p.430).

Cabe anotar que la identificación del plano no corresponde a la captura de imagen que compone el cuerpo de evidencias (fotos de las proyecciones) sino a la relación espacial entre la imagen proyectada y el soporte. Esto es, lo dicho hasta aquí sobre los planos se legitima in situ y no a través de la reproducción análoga, que por demás presenta otro tipo de transformaciones que en el presente trabajo no se analizan. La descripción de IMV022 como plano medio corto (PMC) funciona en tanto las marcas y atractores del signo visual están “enmarcados” en el espacio completo de la estructura arquitectónica; por tanto, el domo del Hishorn Museum como espacio completo del encuadre comprende lo que podríamos identificar como la imagen de un

/hombre/tras un /estrado/. El eje horizontal de la imagen se limita claramente por la proyección de los brazos; mientras en el eje vertical los límites se actualizan a partir de atractores mediante los cuales se identifica la imagen como proyectada desde el pecho del /hombre/ (-y) hasta la cabeza.

Dentro de la obra de Wodiczko una misma evidencia, imagen material visual, comprende varios elementos (entidades en términos de la estructura, significantes en términos de las relaciones signicas); distribuidos alrededor del espacio de la imagen, dentro de los límites de la estructura arquitectónica en tanto soporte, a distintos niveles de profundidad y tamaño. Es decir, los distintos elementos signicos en una misma IMV pueden presentarse en un solo plano o en planos diferentes, independientes del ángulo y plano de la captura, sin que en la relación entre elementos en tanto signos resulte relevante la escala. Resulta evidente que, por ejemplo, en [IMV017], el /misil/ proyectado sobre la columna y la /oruga/ proyectada sobre la basa no guardan una proporción “realista”, una escala 1:1, pero su efecto de sentido permanece vigente en la representación. La relación de estos valores relativos al sentido y las transformaciones en la representación estarían bajo la jurisdicción de una retórica plástica/figurativa.

De todo lo anterior se concluye parcialmente la presencia de dos niveles básicos del eje de combinación sobre los que descansa el valor sintagmático absoluto de la composición y que por tanto pertenecen en sentido estricto al dominio de la toposintaxis. Así pues, dichos niveles constituyen dos tipos en la tipología sintagmática general.



IMV 020

The Homeless Projection 2

The Soldiers and Sailors Civil War Memorial

Boston, Massachusetts

1986

Plano General Corto (PGC)



IMV 026

Jerusalem: A New Necessity

Zion Square, Jerusalem

1990

Plano Entero (PE)



IMV 021
Martin Luther Kirchturm
 Kassel, Alemania Occidental
 1986
Plano Americano (PA)



IMV 022
Hirshhorn Museum
 Washington DC, Estados Unidos
 1988
Plano Medio Corto (PMC)



IMV 024
Whitney Museum of American Art
 New York City, New York
 1989
Primer Plano (PP)

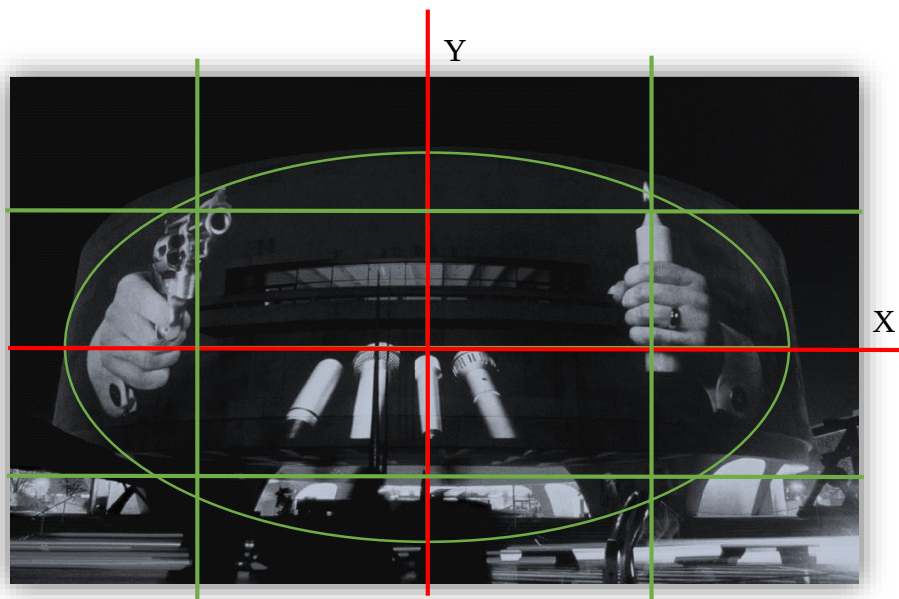


Ilustración 8 Composición tabular

10.7.2 Toposintaxis de primer nivel

El primer nivel comprende aquellas imágenes materiales en las cuales el tema de la composición es singular y corresponde a un grupo de entidades estructuralmente definidas que no se sobreponen. Esto es, la composición comprende un solo tema proyectado a través del encuadre y expresado como un todo a través de un plano fotográfico definido. El aspecto tabular de la sintaxis se evidencia en la relación entre la imagen proyectada y el soporte. La estructura arquitectónica funciona como lienzo donde se “*dibujan*” las imágenes.

Como se mencionó en el capítulo primero, la imagen de una /mano/ proyectada sobre la medianera del edificio AT&T Blue Lines evoca la imagen de un “hombre en posición de Pledge of Alliance”. En esta IMV, tanto los atractores como las marcas sugieren que en relación a los ejes X y Y, el encuadre comprometería una *figura humana* de pie. La figura vista de pies a cabeza delimita todo el espacio del encuadre; por tanto, es el único tema puesto en un plano entero (PE).

Las IMV que corresponden a este tipo, toposintaxis de nivel 1, presentan una relación espacial en la que todos los elementos (significantes, marcas, atractores) conforman un tema fijo presentado en un plano único.

De acuerdo con Metz (Op. cit.), la primera distinción posible dentro de la gran sintagmática es el plano autónomo, un sintagma compuesto por un solo plano.

Un plano único [que] expone por si solo un episodio de la “intriga”. El plano autónomo representa pues el único caso en el que un plano único constituye no una subdivisión de segundo rango del filme sino una división de primer rango (p.146)

Por supuesto, la gran sintagmática de Metz apunta a la delimitación de las unidades narrativas dentro del filme, y en este caso el carácter fijo del plano fotográfico no responde a la misma naturaleza de la secuencia fílmica; sin embargo, la noción de sintagma visual hace referencia a las formas de organización y relación; esto es, para el *texto fotográfico*, la dimensión sintagmática será la forma de organizar los aspectos morfológicos de la imagen tanto como unidad discursiva y narrativa como en términos de composición, diseño visual, género o subgénero, etc. Habrá que considerar que el plano autónomo fotográfico adaptado a partir del plano autónomo cinematográfico no comprende las divisiones en secuencias e insertos. El carácter autónomo responde al hecho de configurarse como unidad singular diegética autónoma que contiene un valor discursivo y signico delimitado en un registro fijo y no secuencial sin lugar a insertos. Por otro lado, considerado en tanto unidad singular autónoma, un sintagma

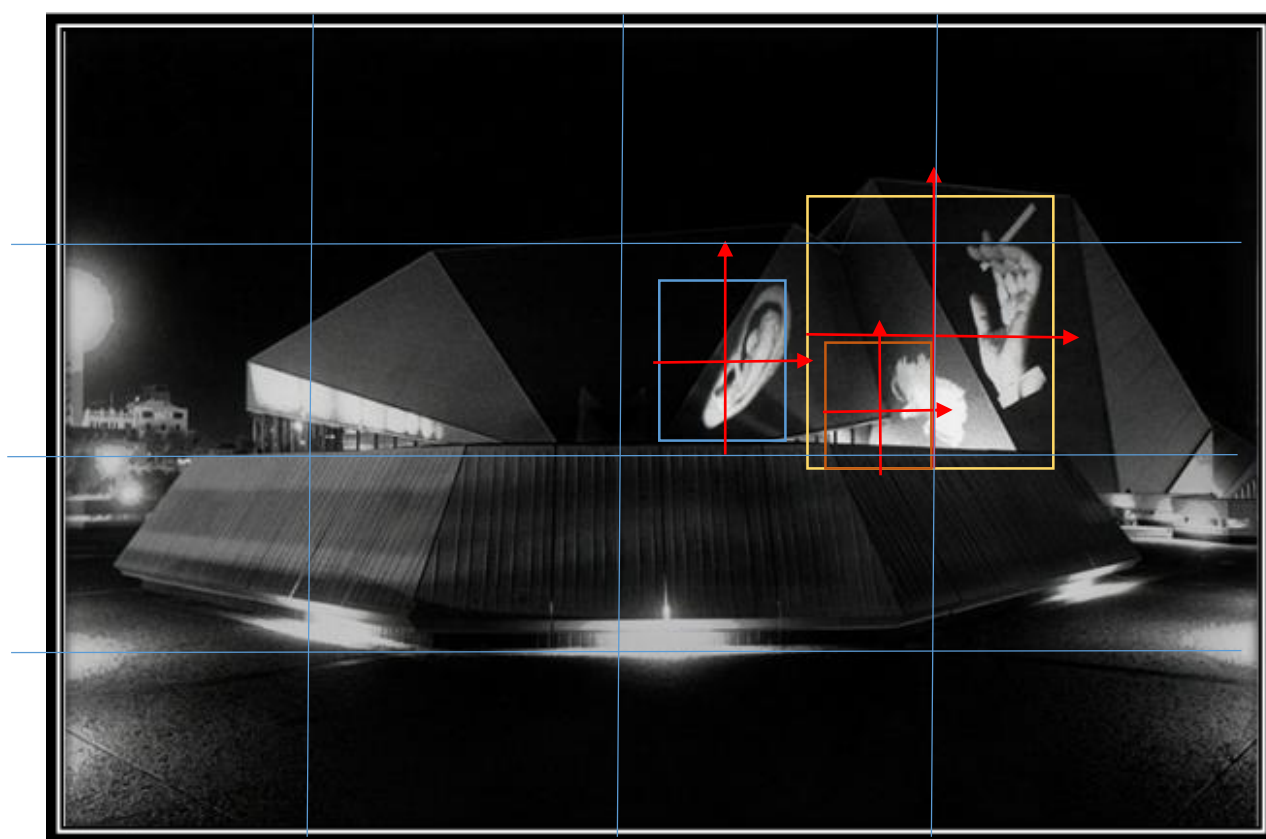
visual tal que constituye un plano autónomo “no está restringido por el “tamaño” de los elementos en su cadena, o por la cantidad de elementos. [...] Lo que limita al sintagma es la necesidad de establecer un inicio y un final, esto es llamado el principio de clausura” (García Contto, 2011, p.13). La toposintaxis de primer nivel comprende casi de manera exclusiva los planos autónomos, donde el plano único del encuadre fotográfico fijo constituye un sintagma completo. Llamaremos a estos planos autónomos fotográficos *sintagmas autónomos*. Así pues, serán sintagmas autónomos todas las imágenes materiales visuales que comprendan en su composición un solo plano fijo.

10.7.3 Toposintaxis de segundo nivel

Un buen número de imágenes materiales visuales registradas en el corpus presentan como característica tabular el hecho de incluir varios elementos formando una composición estable a partir de diferentes planos. La toposintaxis de segundo nivel comprende varios temas interrelacionados proyectados en diferentes planos y a diferentes escalas; formando sintagmas visuales compuestos en los que cada plano es un elemento de la cadena sintagmática y la relación entre ellos constituye la estructura del sintagma completo.

Los distintos elementos que aparecen proyectados sobre el Festival Centre Complex de Australia se muestran en dos planos distintos. La /mano/junto con todas sus unidades supraordenadas, como también los elementos a ella relacionados se proyectan en un primer plano (PP) mientras, tanto /oreja/ como /botonier/, aparecen en el encuadre como plano detalle (PD). La composición completa sugiere la idea de un /cuerpo humano/ vestido de /traje formal/; la escala y posición de los elementos da cuenta de un solo tema a partir de varios motivos.

A este segundo nivel de toposintaxis conciernen los llamados *sintagma paralelo* y *sintagma descriptivo* de la gran sintagmática. Un sintagma paralelo “aproxima y entrelaza dos o más motivos que reaparecen por alternancia, sin que esta aproximación asigne relación precisa alguna entre los mencionados motivos, como mínimo en el plano de la denotación, pero con un valor simbólico directo” (Metz, 2002, p.148). Para la presente investigación, el sintagma paralelo fotográfico conserva las relaciones entre motivos distintos; sin embargo, la aproximación espacial entre motivos si construye relación tanto en el plano denotativo como respecto a valores simbólicos, puesto que los motivos aparecen contiguos sin alternancia secuencial.



Krzysztof Wodiczko.

Festival Centre Complex

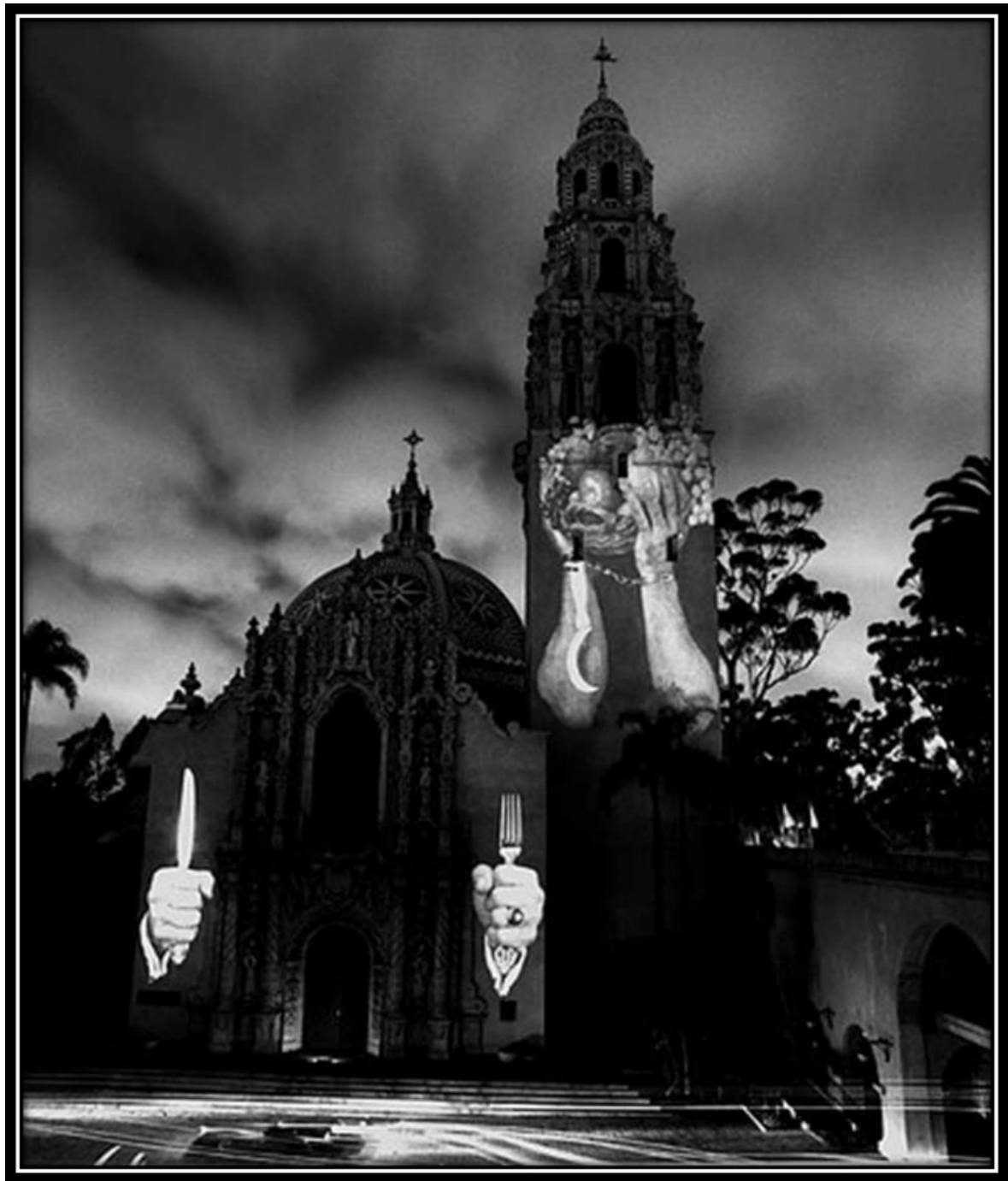
Adelaide, Australia: 1982

Proyección organizada por el Adelaide Festival y la South Australian School of Art, en conjunto con la exhibición *Poetics of Authority: Krzysztof Wodiczko* de la galería del Colegio de Educación Avanzada de Sud Australia.

© Krzysztof Wodiczko.

© Artsy

Ilustración 9 Esquema compositivo - toposintaxis de segundo nivel



Krzysztof Wodiczko.

The Border Projection (part one)

San Diego Museum of Man, San Diego, California: 1988

Proyección organizada por el museo de arte contemporáneo La Jolla

Curador: Phyllis Rosenzweig

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com

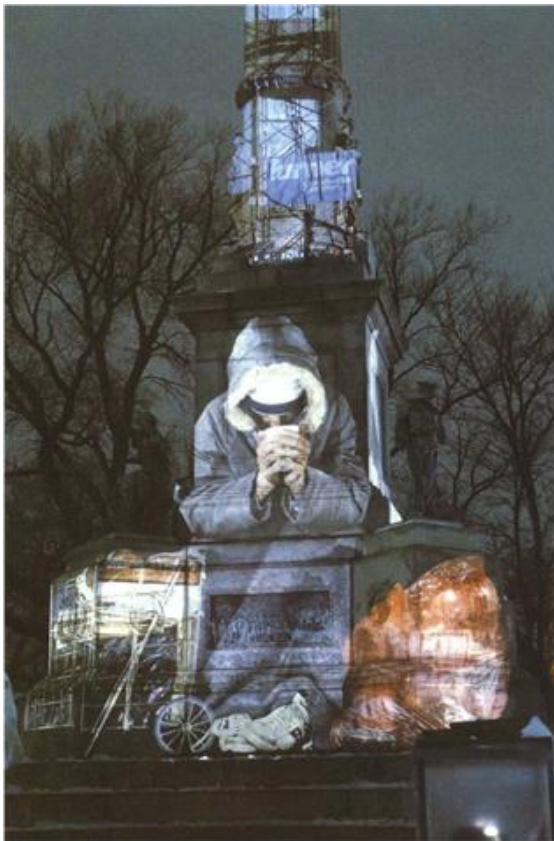
En *The Border Projection* se configuran los significantes /manos/ de dos maneras distintas. En el primer caso (e) /manos/, /cubiertos/ y /puños de camisa/ a nivel (n) evocan (t1) /cuerpo humano/ en tanto motivo proyectado en plano medio (PM) y paralelamente en el mismo encuadre vertical aparece (t2) /cuerpo humano/ también en (PM), donde son (e) /frutas/ o /frutero/, /esposas/ y /hoz/. La contigüidad de ambos motivos revela la relación binaria amo/esclavo, sirviente/comensal. Pertenecen pues a este tipo sintagmático fotográfico todos los sintagmas visuales, aquí IMV, donde la relación espacial de los motivos construye una unidad diegética paralela que contiene un valor discursivo y signico binario.

Por otro lado, un sintagma descriptivo es “un tipo sintagmático en el que la relación entre todos los motivos presentados sucesivamente en la imagen sea una relación de simultaneidad” (ibíd., p.150), en este caso, el valor “sucesivo” de la imagen no es una construcción diegética, sino de coexistencia espacial. Sin restringirse al aspecto inmóvil de los motivos descritos en cada plano presentado, el paralelismo espacial es la única relación inteligible entre las “acciones” descritas por el sintagma.

Los cuatro motivos que aparecen en la proyección sobre cada una de las caras del *Soldiers and Sailors Civil War Memorial* presentan todos los (t) de la articulación sintáctica en (PGC). La composición formada por los cuatro motivos constituye un solo tema fotográfico en el que se describe una “escena”, cuyo valor simbólico y denotativo en términos de la descripción no es una propiedad sustancial de los motivos mismos sino una potencialidad de la escena completa. En este caso no hay una secuencia que describa las “acciones” en tanto que la composición produce a través de planos fijos; sin embargo, cada uno de los motivos compromete en su dimensión semántica todos los valores y atractores simbólicos articulados, es decir, se convierte en escena solo en tanto compuesta por sus elementos. Mientras la relación espacial conforma una unidad diegética compuesta que contiene un valor discursivo y signico de simultaneidad. Y así, pertenecen a este tipo sintagmático todos los sintagmas visuales que comparten las mismas características.

Sea el caso de un sintagma visual tal como IMV015, un sintagma paralelo fotográfico en el que se presenta una relación espacial de contigüidad donde (t1) > (e) /manos/+ (t2) > (e) /oruga/; el valor de la unidad diegética paralela es binario en tanto se oponen las /manos abiertas/en tanto atractor simbólico que evoca la idea de desarme, frente a la /oruga/ como entidad del tipo /armas/; mientras a su vez la posición de las manos, una sobre otra, sugiere la idea de ocultamiento. Cualquiera de los motivos que conforman el paralelismo del sintagma puede moverse dentro de los límites de la composición isotópica intertextual figurativa o temática; cualquier entidad (e) perteneciente a un tipo (t) que bajo los criterios de conformidad y

reconocimiento esté en presunta relación isotópica con $(t1) > (e)$, es susceptible de asumirse en la relación de paralelismo espacial con $(t2) > (e)$ si se encuentra prefigurada por el mismo supratipo icónico o conforma isotopos mesogenéricos del mismo dominio. Esto es, los elementos del eje de selección se podrían actualizar conforme a rasgos semánticos y combinarse de múltiples formas sin afectar necesariamente el valor discursivo y sígnico del sintagma en tanto unidad diegética. /manos abiertas/ puede reemplazarse por /puños cerrados/ o incluso /manos cadavéricas/ sin afectar el valor producido por la relación espacial. Por supuesto, a partir de esta visión estructural de las relaciones sintácticas se revela la profunda trama simbólica de la obra de Wodiczko. El repertorio de elementos que conforman el eje de selección y sus potencialidades combinatorias nos ofrece pistas sobre el proceso de producción de la obra como un bloque temático solido en el cual cada manifestación comparte relaciones estructurales complejas con elementos contiguos.



Krzysztof Wodiczko.
The Homeless Projection 2
 The Soldiers and Sailors Civil War Memorial,
 Boston, Massachusetts: 1986
 Proyección organizada para el festival annual
 First Night
 © Krzysztof Wodiczko.



11 Capítulo III: Hacia una dimensión pragmática

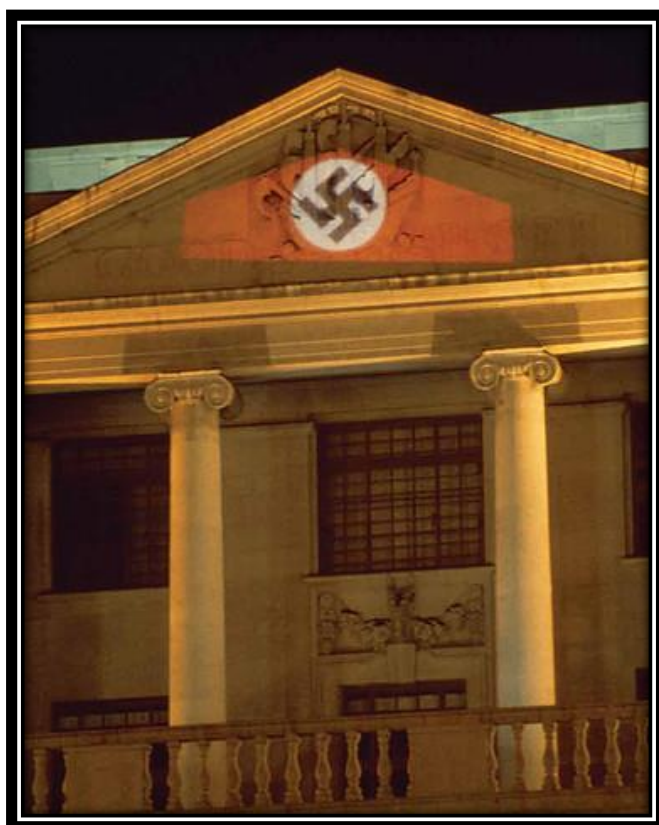
11.1 Introducción

Londres, noviembre de 1985. El instituto de arte contemporáneo (ICA) en conjunción con la fundación artística *Artangel Trust* comisiona a Wodiczko una proyección pública sobre la columna que conmemora la muerte del almirante Horatio Nelson en la batalla de Trafalgar, 1805. La proyección coincide con una exhibición retrospectiva de la obra del artista, realizada por la embajada de Canadá y ubicada en la plaza Trafalgar, a unos cuantos metros de la columna Nelson.

Mientras Wodiczko se encuentra en Londres preparando los detalles de la proyección, la primera ministra británica Margaret Thatcher aprueba una gran donación de capital en apoyo al gobierno de Sudáfrica a pesar de su explícita discriminación racial legal bajo el sistema del apartheid; lo que convierte a la Plaza Trafalgar, donde se encuentra también la embajada de Sudáfrica, en el escenario de numerosas protestas. El permiso de intervención pública autoriza la proyección de manos humanas sobre la columna Nelson durante dos noches seguidas; sin embargo, Wodiczko decide enfocarse en el aspecto militar que envuelve a este tipo de monumentos y proyectar la imagen de un misil balístico intercontinental que cubre el cuerpo de la columna y una oruga de tanque sobre la base, dándole a todo el monumento el aspecto de un gigantesco vehículo para la guerra. La proyección alcanza su clímax cuando la segunda noche y en medio de las protestas, Wodiczko premeditadamente hace girar 90° en horizontal el lente de su proyector Xenon-art 35 mm y proyecta sobre el frontón de la embajada sudafricana la imagen de una enorme bandera usada durante el régimen nazi en Alemania, cubriendo de rojo el grabado de un barco con la inscripción “Good Hope” (Buena esperanza) que corona la gran edificación. La obra se mantuvo en el lugar durante dos horas en las que los protestantes —en su mayoría refugiados sudafricanos— mostraron su apoyo al artista, hasta



[IMV018]
Krzysztof Wodiczko.
South Africa House
 Trafalgar Square, Londres,
 Reino Unido: 1985
 © Krzysztof Wodiczko.
 © K-wodiczko.com



Ser suprimida por agentes de la policía. Wodiczko enfrentó cargos de alteración del orden público y su proyección causó polémica entre los medios locales e internacionales.

A pesar de su corta vida de apenas dos horas, el carácter polémico de esta manifestación artística le aseguró un puesto en la memoria colectiva de Londres y, quizá, del mundo entero. De acuerdo al portal oficial del artista, se calcula que por lo menos unas 2.000 personas que a diario circulan por la plaza fueron espectadores de la proyección; y distintos registros por todos los medios se encargaron de conservar para siempre la evidencia.

Este episodio de la obra de Wodiczko pone al descubierto la profunda relación entre los participantes que le permiten a una manifestación artística el status de acto comunicativo. Y es que, en la compleja trama tejida entre el artista, su obra, el perceptor y el contexto general que envuelve el momento exacto en que el arte “nos dice algo”, tal como durante esas dos horas en noviembre de 1985, se encarna la dimensión esencialmente social de la comunicación. El signo como condición de la comunicación “nace en un contacto con el mundo y con el prójimo” (Klinkenberg, Op. cit., p.289) y en este sentido la obra como signo, como manifestación de un lenguaje, como parte de una gran red de significaciones, no contiene en sí misma sentido puro. El enunciado visual como unidad del acto comunicativo es el elemento mediante el cual la obra revela su sentido, no como esencia inmanente y escindida de toda otra dimensión, sino como “un medio de actuar sobre el mundo y sobre los participantes; de modificar las representaciones y los modos de acción de estos participantes; incluso de modificar sus propias representaciones” (Ibíd., p. 290).

Desde la perspectiva pragmática se considera al signo como acción y al enunciado vehículo del signo, con el propósito de continuar el recorrido analítico a través de la obra de Wodiczko.

En el proceso de construcción de sentido cada elemento de la relación es una instancia activa de la práctica significativa; de manera que tanto el autor como el espectador participan de manera dinámica en la construcción del sentido último de la obra y el proceso no sigue una única dirección.

El eje de análisis pragmático de la imagen corresponde a la relación entre el autor y la obra, teniendo en cuenta, como afirma Talens (1995, p.48) que “el autor es un lugar, sin entidad psicológica ni ningún otro tipo de predicado. Es una función. Y por ello en él se inscribe la huella de una práctica social”. Y, por otro lado, la obra de arte en tanto acto comunicativo particular comprende toda manifestación artística como un texto- para el caso particular de la obra de Wodiczko, un texto visual- que formula “una referencia que sólo queda precisada por las circunstancias concretas de su uso y de su eficacia legitimada por una adecuada

interpretación" (Pericot, 2002, p. 32). El producto de la relación entre la función autor y la obra-mensaje es el acto enunciativo que se completa en tanto que existe una relación obra-espectador que permite un intercambio comunicativo. En pocas palabras, el autor imprime una fuerza al texto visual a partir de determinaciones internas y externas; y por su relación dinámica con el sentido, este deviene en enunciado visual.

Desde esta perspectiva pragmática se considera la obra como práctica significativa y comunicativa enmarcada en una organización social determinada, y relacionada con la totalidad de los sistemas significantes no lingüísticos existentes en el contexto cultural de su producción y que, por tanto, pertenece al orden del discurso.

El enunciado no es una unidad convencional de la lengua, más una unidad real de la comunicación discursiva; pues tal como afirma Bajtín (1999, p.257), "el discurso puede existir en la realidad tan solo en la forma de enunciados concretos pertenecientes a sujetos del discurso". Así pues, la unidad fundamental de análisis pragmático de la obra de Wodiczko será el enunciado visual; caracterizado por su naturaleza dinámica. Son ejemplos de enunciados visuales todas las imágenes materiales visuales disponibles en el cuerpo de evidencias.

11.2 La relación autor-obra

Un enunciado visual tal como [IMV018] se inscribe dentro de una práctica discursiva concreta, en la que los sujetos, autor y espectador, como instancias significativas actualizan el sentido de la obra en un momento concreto: las protestas reaccionarias a propósito del apoyo de Margaret Thatcher al gobierno de Sudáfrica, la proyección de Wodiczko que coincide con las protestas. Aquí se conjugan dos tipologías de sentido implícito: por un lado, el *sentido presupuesto*, comprendiendo toda una serie de posibilidades movilizadas en el acto enunciativo que se vinculan mediante el código visual y sobre las que el autor asume toda responsabilidad, de tal forma que se identifica un rectángulo rojo, un círculo blanco en el centro y unas líneas negras entrecruzadas como un símbolo profundamente protervo. Por otro lado, el *sentido subentendido* que está relacionado irreductiblemente con el contexto preciso de la enunciación y cuya responsabilidad asume el intérprete; así pues, se relaciona toda la serie de valores negativos que representa la bandera nazi con – en este caso- las políticas del gobierno sudafricano y el sistema del apartheid al sobreponer la primera sobre una estructura sinécdoque de la segunda.

Baste lo anterior para entender la operatividad de la función autor sobre el enunciado. De acuerdo al programa planteado por Talens (1995, p.49), es posible fundamentar el análisis de la relación autor-obra sobre la caracterización de la función autor en tres momentos: a)

organización de un mundo; b) trascendencia de lo concreto-individual; y e) deseo de placer (intelectual o físico, o ambos a la vez). Cada uno de estos momentos exige considerar a un mismo tiempo el enunciado visual en tanto que manifestación artística particular, y la obra completa o por lo menos su selección pertinente en tanto texto completo, esto es, una organización enunciativa coherente.

11.3 La organización de un mundo

La organización del mundo que caracteriza la función autor se refiere a la construcción de un mundo semiótico posible y a la comunicabilidad del mismo. La consideración de los mundos posibles en semiótica bebe de diversas fuentes, teniendo su origen en el *Discurso de metafísica* de Leibniz (1982), pasando por la lógica formal en el siglo XX (Lewis, 2009; Montague, 1970) y finalmente asentándose en el aparataje teórico de la semiótica de la mano de autores como Eco (1993). Al referirnos a este primer momento como característica de la función autor se considera que “un mundo posible es algo que forma parte del sistema cultural de algún sujeto y que depende de ciertos esquemas conceptuales.” (Eco, 1993, p.197). Esto es, en el acto enunciativo que representa la imagen, el autor configura una serie de operaciones cognitivas, socioculturalmente determinadas, para construir referencias interpretables. El análisis de los mundos semióticos posibles que propone la obra de Wodiczko tiene en cuenta la definición de Magariños (2003):

Entiendo por un “mundo semiótico posible” (en adelante: MSP) al conjunto no contradictorio de propuestas perceptuales, con los atractores mnemónicos que se requieren para su interpretación, con sus interpretaciones posibles, y con los referentes contruidos por las interpretaciones de tales propuestas, tal como todo ello resulta identificable en un concreto ámbito social.

Así, la consideración de un MSP cualquiera comprende la sustancia material perceptible del signo, las operaciones semióticas necesarias para la interpretación y el resultado final del proceso interpretativo. Incluir tanto la sustancia material como las posibilidades “mentales” en el MSP nos permite entender que el mundo posible no es una metáfora del mundo real, como sucede en semiótica literaria, o un mundo formal inexistente. El vínculo pragmático entre lo visual y lo discursivo posee un sustrato semántico que valida las operaciones referenciales resultantes del acto enunciativo; y por tanto se anula la escisión que el sentido común quisiera plantear entre un “*mundo real exterior*” y un “*mundo concebido interior*”. Tal como afirma

Pericot (2002, p. 62) “la noción sustancial de mundo posible lo convierte en una cosa que «no es efectiva, pero existe», donde la realidad no solamente es una entre las muchas alternativas posibles, sino «una» junto con las otras, con la única diferencia de que esa existe.”

Dado un enunciado visual tal como [IMV013], el MSP correspondiente se configura, según se ha mencionado, por:

A) la propuesta perceptual: a nivel de articulación sintáctica por unas entidades (significantes) particulares, aquí candado ($e1 > n$) y cadena ($e2 > n$), y que en términos semánticos se corresponden a la mostración de sinsignos icónicos, las entidades mentadas como representación figurativa de objetos existentes posibles (candado y cadena). En suma, la propuesta perceptual corresponde a la amalgama de aspectos plásticos contenidos en la representación figurativa en tanto posibilidad de ser percibida, identificada e interpretada.

B) Las operaciones semióticas: en términos peirceanos diremos que el enunciado remite a unos interpretantes (relación mental entre el objeto y el representamen) a partir de la materialidad sustancial del representamen (los sinsignos icónicos propiamente dichos) de lo que se asume la asignación de características atribuibles a un objeto (existencia real que el signo, en este caso sinsigno icónico, representa).

C) La interpretación: la atribución de significado posterior a la identificación de (a) y la ejecución de (b); donde el enunciado en tanto signo se moviliza hacia una dimensión simbólica contextualizada, el paso del sinsigno al legisigno icónico.

La configuración del MSP de IMV013 incluye las imágenes y formas (propuesta perceptual) representando objetos existentes que pueden identificarse como candados y cadenas ubicadas en puntos estratégicos del espacio geométrico de una edificación; son atractores figurativos, como se mencionan en el capítulo primero, que actualizan la información contenida en la memoria sobre el conjunto posible de instrumentos utilizados para restringir, bloquear o cerrar. La interacción entre las entidades proyectadas y la figura de la edificación, que se convierte también en signo, coincide entonces con la idea de una “caja” o baúl debidamente *cerrado*; y que como símbolo pone en juego el binarismo cerrado/abierto, bloqueado/accesible. Alcanzar la estabilidad de una descripción posible de sentido depende en última instancia de la consideración del contexto particular del acto enunciativo.

La eficacia descriptiva frente al MSP requiere poner el enunciado visual en situación; esto es, actualizar las posibilidades de significación del enunciado a través de la consideración de los referentes construidos y su relación lógica con el ámbito social en que se produce. Tal como menciona Pericot (2002) la propuesta de Armengaud (1982) “intenta establecer una tipología de los diferentes grados contextuales en función del menor o mayor grado de complejidad requerida para cumplir un acto comunicativo”. De acuerdo a dicha propuesta es posible distinguir tres grados contextuales:

El *contexto factual*: que sitúa la acción enunciativa en un tiempo y lugar determinado. El edificio Astor ubicado en el 583 de la calle Broadway, en SoHo, distrito de Manhattan, New York; 1984. Donde en el momento de la enunciación se situaba el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de New York, y que actualmente es la casa de la marca Under Armour.



[IMV013]

Krzysztof Wodiczko.

Astor Building/The New Museum of Contemporary Art

New York City, New York: 1984

Proyección organizada por el Nuevo museo de arte contemporáneo de New York City.

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile

El *contexto situacional*: que se propone como contexto concreto de la situación enunciativa y a partir del cual se establecen relaciones de sentido. El histórico edificio Astor que aloja en sus dos primeros pisos al Nuevo Museo de Arte contemporáneo que se había movido recientemente a esta ubicación en 1983 había sido comprado para convertirse en un complejo de condominios de lujo después de ser declarado abandonado en la década de los 70. La proyección de Wodiczko se realiza bajo la organización del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo cuando el proyecto de renovación del edificio se detiene, dejando una propiedad de lujo a medio acabar, vacía y abandonada en un sector donde la población en estado de indigencia aumentaba; y donde además se establece un gran proyecto de gentrificación con la inclusión del museo Guggenheim y el museo de Arte Africano en la misma calle, lo que produce un redescubrimiento del sector por parte de la escena artística neoyorquina.

El *contexto interaccional*: que permite entender el enunciado visual a plenitud puesto que se conjugan los sentidos implícitos y exige del intérprete una disposición inferencial para reconstruir la intención del autor. El sentido interactivo y dinámico de este nivel contextual refiere al proceso generativo de significados donde el enunciado trasciende su dimensión semántica para convertirse en acto social. La proyección, en el lugar y tiempo que ya hemos delimitado, de un candado y una aldaba en la parte superior de la medianera del edificio no solo remite a la idea del encierro, del bloqueo, de lo inaccesible sino que hace una referencia directa al desuso deliberado de un espacio habitable, a un interior vacío, en medio de problemáticas sociales como la indigencia y la pobreza. Por otro lado, las cadenas y el candado proyectados en la parte inferior del edificio, justo al final del segundo piso donde se ubica el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo no solo refuerza la referencia anterior sino que establece a partir del atractor actualizado por la imagen de las cadenas un vínculo posible entre el propio museo como institución y el proceso de gentrificación por parte de las industrias culturales cuya inclusión en el sector aumentó el costo de vivienda para la clase obrera. (Ascher, 2010)

Aún resta la tarea de analizar los referentes construidos. Es posible considerar rápidamente el constructo teórico de Magariños (1996, 2003) en orden de explicitar algunas cuestiones necesarias para la completa comprensión de los MSP; cabe anotar que se procurará una exposición sucinta y que no debe hacerse responsable a dicho autor del tratamiento que aquí se hace de su propuesta teórica. La sugerencia es, por supuesto, recurrir a la fuente para efectos de una explicación detallada.

Un sistema semiótico es entendido como un conjunto de funciones en las que se relacionan representamen, objeto e interpretante y puede ser descrito en términos de conjuntos de MSPs bajo la consideración tácita de que no existen semiosis aisladas. Así, un sistema semiótico

particular –para nuestro caso el de las imágenes materiales visuales combinadas- se constituye por conjuntos de modelos en los que se asigna funciones a los MSPs, que pueden ser *textuales*: la propuesta perceptual en tanto representación de estructuras sintácticas y semánticas en un sistema semiótico icónico; *interpretacionales*: las posibles interpretaciones que construyen los interpretes; y *referenciales*: el conjunto de referentes construidos y socio-históricamente validados.

A partir de lo previamente analizado, se tiene que el MSP textual (τ) comprende la imagen material visual en la que las entidades articuladas sintácticamente (e1): /cadena/, (e2) /candado/, (e3) /aldaba/ pertenecen al tipo (t): “instrumentos de restricción” y componen una propuesta perceptual, esto es, un objeto/fundamento (en términos peirceanos). El MSP *interpretacional* comprende el conjunto de todas las remisiones posibles en la memoria social relacionadas a (τ). En este caso μ_1 refiere a los atractores figurativos actualizados que sugieren la idea de candados y cadenas cerrando un objeto rectangular tridimensional; la imagen de un baúl o caja cerrada. Por otro lado, μ_2 refiere a los atractores simbólicos actualizados que sugieran la idea de “cerrado” y “restringido” y oponen la idea del espacio interno inaccesible a la idea del espacio público. Por último, para el caso del MSP *referencial* existe una correlación figurativa y simbólica entre μ_1 , μ_2 y τ ; luego, el referente construido es igual a los efectos de los atractores multiplicado por la adjunción del tipo al contexto interaccional.

El referente construido se convierte en un objeto semiótico distinto de la propuesta perceptual. La imagen de “caja cerrada” o “baúl cerrado” es una “proyección” de las relaciones entre los elementos ya citados, a la cual es posible atribuirle el propósito de cuestionar la *función social* de la arquitectura a través de la relación entre el espacio cerrado /+vacío/ y el espacio abierto /+habitado/.

En un enunciado visual como [IMV027] el MSP textual (τ) articula la propuesta perceptual o imagen material visual en la que los aspectos plásticos permiten configurar las entidades (e1): /falanges/ perteneciente al tipo (t1): “manos cadavéricas”, (e1): /rifle de asalto/ y (e2): /surtidor de combustible/ pertenecen al tipo (t2): “armas” y finalmente el tipo textual “¿cuántos?”. El MSP *interpretacional* comprende en μ_1 los atractores figurativos que sugieren la idea de “la muerte” sosteniendo dos instrumentos que funcionan ambos en el momento del enunciado como “armas” y μ_2 los atractores simbólicos remiten a la isotopía temática de la “guerra” y establece relación directa entre la “muerte”, las “armas” y el surtidor combustible como elemento intermedio que permite fijar la isotopía temática. Ahora bien, el contexto *interaccional* permite conocer el valor actancial de los elementos: la proyección se situó en Madrid, 1991, en el marco de la guerra del golfo que provocó una crisis internacional en el mercado petrolero sobre los

contrafuertes del arco de la victoria. Un monumento construido en 1956 para conmemorar la victoria del bando sublevado contra la república durante la guerra civil española. En lo que fue denominado “la batalla de la ciudad universitaria” las columnas internacionales junto al bando sublevado atacaron y tomaron Madrid con ayuda de armamento proveniente de la Alemania nazi y la Italia fascista; sin embargo, la victoria de las tropas del general Francisco Franco se debe en gran parte al apoyo de Torkild Rieber, CEO de la Texas Oil Company (Texaco) quien ofreció suministros petroleros a crédito y la red de inteligencia marítima petrolera, violando la política de neutralidad del gobierno estadounidense, para favorecer los intereses nacionalistas. El referente construido es la “petrificación” de la figura de Franco a través de un monumento que conmemora una victoria de la intervención “extranjera” y la conexión con la situación internacional en el momento de la enunciación.

Los referentes construidos de los MSP de los enunciados visuales puestos como ejemplos, así como las posibilidades de actualización de los respectivos atractores figurativos y simbólicos resultan vigentes en tanto se están considerando las posibilidades de la relación obra-espectador. Esto es, dichas construcciones son posibles únicamente desde la operatividad de la función espectador como instancia activa; a la que llamaremos en adelante “*enunciatario*”.



[IMV027]

Krzysztof Wodiczko.

Arco de la Victoria

Madrid, España: 1991

Proyección organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en conjunto con la exhibición *El sueño imperativo*

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com

11.4 La trascendencia de lo concreto-individual

Como trascendencia entenderemos el intento de superación, por parte de la función autor, de las limitaciones que tanto el contexto artístico como social presuponen. Aquí la realidad inmediata de la práctica discursiva es intervenida por el autor/enunciador para proponer una enunciación significativa y coherente a través de diversas estrategias. Es esta segunda característica de la función autor la que permite actualizar el sentido del enunciado visual por fuera del contexto preciso de su producción. La idea de la trascendencia como característica permite considerar la dimensión artística del enunciado visual como una apuesta por la significación que va más allá de su realidad concreta. Autores como Eco (1996) y Green (1993) apuntan al hecho de que el enunciatario no reconstruye los significados pretendidos por el autor puesto que no tiene acceso a la mente del mismo, pero realiza una actualización del significado de acuerdo a lo que el autor propone; en este sentido ambas instancias son plenamente competentes y activas a nivel comunicativo. De acuerdo con Pericot (Op. cit., p.166), “un enunciado audiovisual es, físicamente, una modificación perceptible del entorno”, el enunciador comunica un conjunto de hechos a través de estímulos que el enunciatario reconoce; sin embargo, el proceso de comunicación que supone la práctica discursiva se realiza desde situaciones diferentes, y es efectivo en tanto exista una equivalencia entre los sentidos producidos e interpretados. “De aquí que las propiedades pertinentes de un objeto, incluso las que consideramos más objetivas, son tributarias de las capacidades cognitivas del ser humano” (ibíd., pp. 167) La función autor trasciende lo concreto individual en tanto puede producir estímulos perceptuales capaces de modificar el entorno para motivar procesos inferenciales y en suma permitir interpretaciones estables susceptibles de actualización.

El enunciado visual IMV026 muestra la proyección de una figura claramente identificable como un “judío en éxodo” sobre las torres exteriores de un edificio que aloja en sus primeros pisos una sede del Bank HaPoalim y sobre este el Kikar Zion Hotel, realizada por Wodiczko en 1990. En el contexto interaccional de la producción del enunciado es posible identificar que entre 1989 y el 2001, Israel recibió 920,000 inmigrantes procedentes de las repúblicas exsoviéticas; el 40% de ellos entre 1990 y 1991. La inmigración rusa judía a Israel comenzó en masa en la década de 1990 cuando el gobierno liberal de Mijaíl Gorbachov abrió las fronteras de la URSS y permitió a los judíos emigrar del país hacia Israel. El principio de relevancia se refiere, para este y todos los enunciados visuales en la obra de Wodiczko, a la relación entre el estímulo producido por el autor y su capacidad de producir efectos contextuales. La relevancia, según afirma Pericot, “se manifiesta cuando se altera la relación normalmente atribuida entre los estímulos y el contexto” (ibíd., p.168). Así, la relevancia de un enunciado como este se

determina en tanto los efectos contextuales pueden ser actualizados a partir de la alteración de lo que se presupone “normal” en la situación enunciativa.

La alteración en la relación estímulo-contexto comprende así tres factores:

1. *La originalidad de los valores*: el enunciado es relevante si formula un estímulo ostensivo no ordinario y de estructura particular que se opone a la presunción de normalidad.

En el enunciado visual IMV026 se distinguen atractores figurativos que actualizan la imagen de una persona de origen judío vistiendo un atuendo tradicional y sosteniendo un cayado; lo que establece una relación con los atractores simbólicos y así se actualiza la imagen de una figura de autoridad como referencia al “éxodo” de la biblia en el que Moisés libera al pueblo judío del yugo egipcio. La metáfora del éxodo se convierte en una estrategia retórica en la que la situación política de los inmigrantes soviéticos se asimila con la idea de la “tierra prometida” y propone una ruptura con el contexto situacional puesto que la “maleta de viaje” con etiquetas de aerolínea en tanto que atractor simbólico propone un juego entre las dos ideas de éxodo (uno bíblico y uno político moderno), en las cuales el estatus del entonces recientemente creado estado israelí tiene una función primordial. Ahora bien, la alteración particular del contexto en términos de la construcción referencial radica en la representación de los inmigrantes soviéticos como judíos de tiempos bíblicos, equiparando las dimensiones ideológicas de lo político y lo religioso.

2. *La relación figura/fondo*: la alteración entre contextos temporales, geográficos, físicos o morales produce efectos relevantes en un enunciado invariable.

La representación de un judío en éxodo sobre las paredes de un edificio que alberga tanto un hotel como una entidad bancaria produce una trasgresión de la idea del éxodo como imperativo espiritual del pueblo judío de retornar a la tierra prometida y pone en juego factores económicos y políticos tanto como critica los procesos de gentrificación.

3. *La relación efectos/esfuerzo*: el enunciado es relevante si el número de efectos contextuales es alto y el esfuerzo para procesarlos por parte del enunciatario es relativamente pequeño.

La relación entre los elementos figurativos: el atuendo, el cayado y la maleta; permite construir el referente tanto en el contexto propio de la situación enunciativa (éxodo soviético, Jerusalén, 1990) como en cualquier situación interpretativa posterior. Aun si suponemos una situación interpretativa en la que el enunciatario no conoce el contexto particular, ni establece la relación entre la figura y el fondo, el estímulo ostensivo permite reconocer una alteración contextual por remisión a la enciclopedia.



[IMV026]

Krzysztof Wodiczko.

Jerusalem: A New Necessity

Zion Square, Jerusalem: 1990

Proyección organizada por el Museo de Israel
en conjunto con la exhibición Life Size: A
Sense of the Real in Recent Art

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com

Así pues, se juzgará el enunciado visual como relevante si cumple con por lo menos dos de los tres factores; sin embargo, el nivel de relevancia de la práctica discursiva que compone el enunciado se pondera mayormente a partir del tercer factor, en el cual la eficiencia de la relación es factor clave. Cualquier estímulo ostensivo que represente un esfuerzo interpretativo mayor que el esfuerzo productivo requerido para lograr sus efectos contextuales es susceptible de ser rechazado en situaciones interpretativas posteriores a su situación enunciativa concreta.

Ahora bien, como hemos observado anteriormente no basta con reconocer y comprender el estímulo ostensivo propuesto en el enunciado visual; el juicio sobre la relevancia y por tanto la reconstrucción del sentido que trasciende las posibilidades enunciativas concretas e individuales del autor requiere de un enunciatario activo y competente que pueda “desambiguar” las significaciones del enunciado a partir de hipótesis. El enunciatario se sirve de operaciones cognitivas distintas, información contextual y conocimiento empírico para captar los elementos relevantes y aplicar reglas deductivas que le permiten detectar estructuras discursivas y convencionales (Ibíd., pp. 174-175). A partir de la noción de competencia enciclopédica de Eco (1996), Pericot (2005) destaca como estructuras más incidentes la hipercodificación estilística, los cuadros comunes, los cuadros intertextuales, los cuadros situacionales y la codificación ideológica. Para el caso específico de los enunciados visuales que componen el cuerpo de evidencias sobre la obra de Wodiczko, y por su naturaleza como manifestaciones artísticas, se recurrirá a la identificación de algunas de estas estructuras, habida cuenta de que no todas son aplicables.

En el caso de la *hipercodificación estilística*, el enunciatario estará en posición de identificar en el enunciado visual realizaciones de tipos retóricos generales. El contexto factual del enunciado (proyecciones a gran escala, espacios públicos, temas recurrentemente políticos) tanto como la naturaleza perceptual de la obra (propuesta perceptual visual, estímulo ostensivo, de carácter figurativo/simbólico) y la remisión en la memoria a otras experiencias de códigos similares (otras manifestaciones artísticas en espacios públicos y su incidencia en el contexto sociocultural) permiten establecer que cualquier enunciado visual como IMV026 corresponde a:

- a) una muestra artística del tipo intervención
- b) que tiene relación con el espacio donde se produce
- c) que posee un valor simbólico implícito
- d) que debe ser interpretada.

Se concluirá entonces que cualquiera de los enunciados constituye una *intervención artística* /+crítica//+interpretable/, donde la última atribución si bien es un elemento implícito de la enunciación visual en general, se trate o no de manifestaciones artísticas, se explicita para el caso de estos enunciados particulares puesto que la identificación de *a*, *b* y *c* agencian *d* como un imperativo de la enunciación, de manera que se refuerza la relación efecto/esfuerzo y por tanto la relevancia del enunciado.

Los cuadros se refieren a modelos de los que dispone el enunciatario para seleccionar las propiedades pertinentes al enunciado visual. Nos referiremos a los cuadros intertextuales que se construyen a partir del conocimiento empírico del enunciatario y hacen parte de la competencia enciclopédica en tanto que permiten establecer relaciones con situaciones enunciativas de otros órdenes y hacen parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimiento. Aquí, el cuadro motivo es un esquema flexible donde se identifican casos que regulan los valores simbólicos del enunciado. Se identifican entonces en el cuadro motivo todos los casos posibles identificados a partir de las isotopías temáticas reconstituidas en el capítulo I. sea el caso de IMV026, tendremos que para los dominios isotópicos de los que son ocurrencias: /política/ y /guerra/; los atractores simbólicos pertenecerán al rango de los taxemas relacionados /violencia/ + /racismo/ + /discriminación/ + /amenaza/ + /destrucción/+ /exilio/ y /opinión pública/ + /discurso/ + /juramento/ + /compromiso/ + /manifestación/ + /protesta/ + /comunismo/ + /asilo/. En otras palabras, el enunciatario puede identificar fácilmente la isotopía temática como “motivo”.

Finalmente, el cuadro situacional como parte de los cuadros intertextuales propone “constricciones” al enunciado visual y permite selecciones pertinentes por parte del enunciatario. En este caso particular diremos que el cuadro situacional responde de manera directa al contexto interaccional completo: para IMV026 será la proyección de la imagen de un inmigrante judío en el marco del Aliyah soviético que permite reconocer el enunciado como estímulo ostensivo de carácter político y no simplemente religioso; y para cada enunciado visual dependerá de su situación enunciativa.

La suma de las estructuras mencionadas permite reconstruir los supuestos de un enunciado a propósito de su dominio isotópico. Sea el caso de IMV026, el enunciado visual es una intervención artística crítica sobre política (/+asilo/) y guerra (/+exilio) en el marco del Aliyah Soviético. Existen, claro está, multiplicidad de supuestos posibles, adaptables, y validados en mayor o menor medida. La eficacia del supuesto depende de su correspondencia con las posibilidades proyectadas por el enunciatario; en este sentido cobra de nuevo importancia la relación efecto/esfuerzo. La correspondencia será pues la medida última del sentido toda vez

que esta apuesta metodológica permite elucidar de forma más o menos objetiva las posibilidades estabilizadas del supuesto. De lo anterior resulta que otras posibilidades de actualización se dejan por fuera del análisis, pero se consideran dentro del espectro de la eficacia interpretativa del enunciatario. Existirán casos en los que distintos enunciatarios sin recurrir a cualquiera de las estrategias discursivas explicitadas o aún sin conocer el contexto interaccional de manera concreta, pueden actualizar el sentido del enunciado sin dificultad.

11.5 El deseo de placer

Como se ha mencionado en el apartado anterior, a través de la estrategia de hipercodificación textual, el enunciatario puede reconocer la práctica discursiva de Wodiczko como inscrita dentro de los límites de la intervención artística. Este fenómeno de reconocimiento responde tanto a la propia naturaleza de la enunciación como a factores contextuales y experiencias previas. En el proceso de comunicación que se establece entre enunciador y enunciatario, la idea del enunciado visual como manifestación artística determina en gran medida las estrategias de actualización de sentido.

El deseo de placer se refiere aquí a la característica de la práctica discursiva en la relación enunciador-obra-enunciatario que otorga “esteticidad” al enunciado. Aquí debe entenderse, como advierte Talens (1995, p.50), la diferencia entre la práctica artística en su modalidad discursiva y otras dimensiones de la praxis social (política, ideológica) puesto que, una práctica artística que se pretenda no alienada como la de Wodiczko configura un mundo posible para trascender lo concreto individual y sus contradicciones propias desde una postura crítica, esto es, que fundamentalmente plantee cuestionamientos sobre todas las dimensiones de la práctica social en la que se gesta. En tanto apuesta artística toda función crítica de dicha práctica se mueve dentro de determinaciones estéticas que pueden trascenderse o no. Se critica el arte desde dentro del arte, tal como se critica el cuerpo social desde dentro del cuerpo social; y para esto se recurre a configuraciones estéticas legitimadas pero cuyos límites se hacen difusos frente a la fuerza que imprime el enunciador/autor en la producción artística. Dicho de otro modo, que la obra de Wodiczko sea crítica depende de los elementos en juego dentro de la enunciación y no es una característica inherente a una eventual entidad psicológica autor. De tal manera que el tránsito de lo estético a lo social no puede existir en ninguna modalidad preenunciativa hipotética; y sus formas se harán explícitas en la situación enunciativa a través de la descripción de su funcionamiento retórico.

Hablaremos del deseo de placer como fenómeno retórico en tanto es posible identificar relaciones dialécticas entre los elementos (eje paradigmático) de los que dispone el enunciador

para conformar un enunciado visual y a partir de estos conducir el proceso comunicativo desde la experiencia estética a la práctica social. Que el análisis de la experiencia estética se pueda fijar en términos del fenómeno retórico es apenas una estrategia metodológica dentro de las muchas posibilidades que en el terreno de la práctica artística están disponibles. No entraremos entonces en consideraciones filosóficas o críticas acerca del nivel puramente estético de la obra de Wodiczko, puesto que tales consideraciones, si bien absolutamente enriquecedoras, desbordarían los límites de la presente investigación. En último término, el análisis retórico deviene consecuente con la consideración de la obra como práctica discursiva.

11.5.1 El fenómeno retórico: operaciones y relaciones

En 1986 Wodiczko proyecta sobre las alas del Allegheny County Memorial Hall la imagen de unas manos cadavéricas tocando las teclas de un acordeón cuyo fuelle es reemplazado por la hilera de columnas que se levantan en el frente. Wodiczko recurre a la alegoría medieval de la Danse Macabre cuyas representaciones tradicionales de la muerte personificada dirigiendo las almas de la humanidad a ritmo de música exaltan el valor universal y ecualizador de la muerte

There is an iconographic tradition of the skeleton playing an instrument in European popular art, the dance of death. The accordion is the most complex but portable instrument for wandering musicians. It is also a very working class instrument and Pittsburgh—its history and memory and social culture—is still a working class city. (Wodiczko, 1987)

Pero también nos invita a considerar la naturaleza del monumento donde se proyecta. El Memorial se convierte en un gigantesco *memento mori* al evocar imágenes de la muerte que se hicieron populares a gran escala con el azote de la peste negra en Europa; pero a su vez reafirma su condición previa: se trata de un espacio donde se conserva la memoria de las grandes guerras norteamericanas a través de la historia, desde la guerra civil hasta los conflictos internacionales contemporáneos. Este doble juego se propone en principio como apuesta estética, cómo estímulo ostensivo que a través de elementos plásticos y la relación figura-fondo permite una remisión figurativa precisa. A este nivel se cumple el efecto estético de la manifestación artística; sin embargo, las remisiones a la dimensión simbólica del enunciado son irreductibles, el contexto y el propio estímulo agencian el tránsito de lo denotado a lo connotado, del supuesto al subentendido, de lo literal a lo figurado.

Analizar el fenómeno retórico como fuente de la experiencia estética en un enunciado como IMV019 requiere considerar que, como afirma Durand (1982, p.83), “Toda figura retórica podrá analizarse así en la transgresión fingida a una norma. Según los casos, se tratará de las normas del lenguaje, de la moral, de la sociedad, de la lógica, del mundo físico, de la realidad, etc.” Entenderemos entonces por figura retórica, para el caso de los enunciados visuales, todas las operaciones y relaciones mediante las cuales se modifican ciertos elementos del enunciado tanto en el plano de la expresión y el plano del contenido como a nivel sintagmático y paradigmático, respectivamente. Siguiendo la clasificación propuesta por Durand (ibíd.), dos o más proposiciones dentro del enunciado visual pueden vincularse a partir de cuatro relaciones: identidad, similitud, oposición y diferencia; y siguiendo cuatro operaciones fundamentales: adjunción, supresión, sustitución e intercambio. Al referirnos a proposiciones entenderemos “aquellos [elementos constituyentes] que soportan las relaciones elementales [y que] no abarcan necesariamente al conjunto de las unidades de significación contenidas en la proposición, sino sólo a aquellas que el creador utilizó conscientemente en su juego retórico”(ibíd., p.87). En la siguiente tabla se muestran las vinculaciones posibles y el inventario de operaciones retóricas.

Operaciones/ Relaciones	Adjunción	Supresión	Sustitución	Intercambio
Identidad	Repetición	Elipsis	Hipérbole Sinonimia Litote	Inversión
Similitud	Rima Comparación	Circunloquio Perífrasis	Metáfora Alegoría Alusión	Homología
Diferencia	Acumulación	Suspensión Digresión	Metonimia Sinécdoque	Hipérbaton Asíndeton
Oposición	Anacronismo Enganche Antítesis	Dubitación Reticencia	Paráfrasis Eufemismo Oxímoron	Anacoluto Quiasmo

Tabla 7 operaciones y relaciones retóricas (adaptado de Durand, 1982)

La identificación del supratipo icónico “manos” en IMV019 supone la intersección de características del tipo “manos cadavéricas” en tanto grado percibido del enunciado visual y el conjunto de rasgos que supone (a); y el tipo identificado “manos humanas” en tanto grado concebido junto al conjunto de rasgos que supone (b). Entre los conjuntos a y b convergen elementos comunes pues pertenecen al supratipo “manos”, esto es, al mismo paradigma. En el esquema de intersección se da cuenta de la metáfora planteada por el enunciado, donde el área (c) agrupa los elementos en relación de *similitud* sobre los que puede operar la *sustitución*. El enunciatario identificará la metáfora de “la muerte tocando su melodía”. La metáfora hasta aquí posee una dimensión formal; sin embargo, en términos semánticos, la intersección se da entre un conjunto (a) que recoge la alegoría de la muerte ya mencionada y un conjunto (b) donde se recoge el carácter institucionalizado de un memorial de guerra. La intersección mostrará pues la sustitución y equiparación de ambos dominios isotópicos. Cabe también detenerse en el instrumento: el acordeón proyectado tiene su fuelle reemplazado por las columnas de la edificación; la operación de supresión tiene lugar entre los elementos formales del fuelle y las columnas que en el enunciado visual están en relación de similitud formal. El enunciatario identificará la perífrasis visual o circunloquio en el enunciado en tanto que asume en el grado concebido el tipo “acordeón” y en el grado percibido interpreta la supresión de la entidad “fuelle”. En la perífrasis se suprime un elemento del significante, pero se completa la construcción del referente con otro elemento en relación de similitud, para, en este caso, hacer a la edificación parte activa de la metáfora. Así el memorial hall se convierte al mismo tiempo en alojamiento e instrumento de la muerte.

11.5.2 Inventario de figuras retóricas

En IMV011 el tipo “cerebro” proyectado sobre la entrada del museo de historia natural de Regina pertenece al supratipo cuerpo humano. La entidad (e) “cerebro” como realización del paradigma tiene la posibilidad de evocar todos los elementos probables de constituir el supratipo “cuerpo humano”. El enunciatario podrá identificar una *Sinécdoque*, donde “Las partes tienen como obligación hacer sentir la ausencia de la totalidad, y de ese modo, ante ese vacío, surge esa necesidad de la presencia de dicha totalidad” (López, 2006).

En la sinécdoque de los enunciados visuales se produce una operación de sustitución de elementos relacionados por diferencia (la parte por el todo, en este caso) y a partir de esta el juego estético transita hacia la práctica social donde se evoca el cuerpo ausente (“cuerpo humano”) como una presencia “*concebida*” y en última instancia se producirá una crítica al emplazamiento institución/estructura arquitectónica. Diremos pues que en enunciados como

IMV002 o IMV003 los referentes contruidos no sólo permiten una remisión figurativa a la imagen de cuerpo humano, sino que en términos simbólicos la representación del “cuerpo” como “figura de autoridad” plantea un cuestionamiento sobre las “relaciones de poder” que atraviesan el dispositivo arquitectónico.

Por su parte, la operación de sustitución de un elemento por otro en función de la oposición da lugar a un **Eufemismo** tal como se evidencia en IMV018, donde la diferencia de los elementos sustituidos es puramente semántica. Al proyectar la bandera de Alemania durante el régimen nazi sobre la inscripción “Good Hope” en el frente de la embajada sudafricana se implica toda la carga de connotaciones posibles que evoca el elemento /bandera nazi/.

En un enunciado como IMV024 ocurre una operación de adjunción de elementos opuestos al soporte donde se proyectan. Sobre la imagen de Lenin se sobrepone la imagen de un “carro de compras” que transporta “cajas de aparatos electrónicos”. Aquí se produce una **antítesis**, pues se opone la figura de Lenin y el grado concebido que comprende como símbolo del movimiento comunista a la proyección de “productos del capitalismo”. En IMV022 también se produce una **antítesis** de valores simbólicos pero esta vez la relación de oposición se da entre los elementos proyectados, el consumidor/comensal y el proveedor/sirviente.

Los enunciados IMV022 e IMV021 son ejemplos de **hipérbole** visual en tanto en uno y en otro caso el valor simbólico de algún elemento está sustituido por la ampliación de sí mismo. El “revolver” en IMV022 y el “traje antirradiación” en IMV021 son ambas ampliaciones simbólicas del dominio isotópico “guerra” en dos contextos interaccionales distintos.

La figura de **repetición** comprende la adjunción de elementos idénticos tanto en su forma como en su sentido. En IMV010 el efecto de repetición simétrica de tres elementos “misiles”, “multitud” y “madre e hijo” permite un énfasis en las proposiciones del enunciado.

En IMV012 la figura dominante es la **comparación**, una operación de adjunción de elementos en función de su similitud. En este caso se trata de los dos “misiles balísticos transcontinentales”, uno perteneciente a la unión soviética y otro al ejército de los estados unidos. La comparación en este caso es tanto formal como semántica. Ambos elementos se yuxtaponen en la misma isotopía temática de la “guerra”.

La siguiente tabla relaciona las figuras retóricas visuales disponibles en el cuerpo de evidencias, teniendo en cuenta que en un mismo enunciado visual pueden interactuar varias figuras sin que exista una jerarquización aparente. Por supuesto, no necesariamente se podrán observar en la obra de Wodiczko todas las figuras retóricas posibles mencionadas al inicio del apartado; basta pues con comprender que su propia práctica artística da preeminencia a unas

sobre otras y que, como veremos en el apartado de cierre, es posible encontrar ciertas recurrencias que marcan el rumbo de una orientación discursiva.

Tabla 8 Inventario de figuras retóricas

Enunciado visual	Figura(s) Retórica(s)	Relación entre elementos
IMV001	Sinécdoque	Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/
IMV002	Sinécdoque	Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/
IMV003	Sinécdoque	Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/
IMV004	-Sinécdoque -Acumulación	-La /mano/ y /oreja/por el /cuerpo humano/ y el /botonier/ por el /traje formal/ - la adjunción de los diferentes elementos
IMV005	-Sinécdoque -Hipérbole -Perífrasis	-Las /manos/ y /orejas/por el /cuerpo humano/ - la exageración del tamaño relativo de las /manos/ - las columnas del frente de la edificación por la /cabeza/
IMV006	Sinécdoque	Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/
IMV007	Sinécdoque	-Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/
IMV008	Sinécdoque Perífrasis	-Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/

		- El frente de la edificación por la /celda/
IMV009	Sinécdoque	-Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/
IMV010	Repetición	-La adjunción de significantes idénticos varias veces /misiles/ /multitud/ /madre e hijo/
IMV011	Sinécdoque Metáfora	-el /cerebro/ por el /cuerpo humano/ - la representación del /cerebro/ como /+racionalidad/ en la intersección de los conjuntos (a) “institución” y (b) “cerebro”
IMV012	Comparación	-la adjunción de elementos similares /misiles/, /+soviético/ y /+americano/
IMV013	Metáfora	-La intersección entre los conjuntos (a) edificio y (b) caja cerrada.
IMV014	Sinécdoque	-Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/
IMV015	Sinécdoque	-Las /manos/ por el /cuerpo humano/
IMV016	Sinécdoque Acumulación	-Las /manos/ por el /cuerpo humano/, los /puños de camisa/ por el /traje formal/ -La /oruga/ por el vehículo de guerra

		-La adjunción de los elementos arriba relacionados
IMV017	Metáfora Perífrasis	-la intersección de los conjuntos (a) columna y (b) misil balístico -La adjunción del elemento /oruga/ que sugiere el resto del /vehículo de guerra/ a través de la figura de león sobre la base de la columna
IMV018	Eufemismo	-la sustitución semántica en relación de oposición entre la /bandera nazi/ y la inscripción “good hope” en la cornisa.
IMV019	Sinécdote Metáfora Perífrasis	-las /manos cadavéricas/ por la muerte (sustitución semántica) -la intersección de los conjuntos (a) manos cadavéricas y (b) manos humanas; además de la intersección semántica figura/fondo donde (a)alegoría de la muerte y (b) memorial de guerra
IMV020	Alusión	-la referencia a un hecho (x)”indigencia” a través de la mostración de todos los significantes
IMV021	Metáfora Hipérbole	-La sustitución del significado habitual de

		“oración” a través de un significante distinto /traje de radiación/ como elemento de la intersección entre los conjuntos posibles de la dimensión figura/fondo -la ampliación simbólica de una dominio isotópico “guerra”
IMV022	Antítesis Hipérbole	-La adjunción de elementos opuestos simbólicamente /revolver/ y /vela/ -la ampliación simbólica de una dominio isotópico “guerra”
IMV023	Antítesis	-La adjunción de elementos opuestos simbólicamente /consumidor//amo/ y /proveedor//esclavo/
IMV024	Sinécdoque Antítesis	-Las /manos/ por el /cuerpo humano/ -La adjunción de los elementos textuales “glasnost” y “in usa”, semánticamente opuestos
IMV025	Antítesis	-La adjunción de elementos opuestos en relación figura fondo /aparatos electrónicos/ y la figura de Lenin
IMV026	Metáfora Metonimia	-la intersección entre los conjuntos posibles en la

		relación simétrica bilateral /judío/ y /éxodo/ -La sustitución de elementos relacionados causalmente en su dimensión semántica
IMV027	Metáfora Metonimia	-la intersección entre los conjuntos posibles en la relación simétrica bilateral /Rifle/ y /Surtidor de gasolina/ -La sustitución de elementos relacionados causalmente en su dimensión semántica

12 Capítulo IV: el discurso visual de KW

12.1 Enunciado visual, discurso visual, texto visual

La obra de Wodiczko propone una manifestación artística particular que, como se ha definido al principio de este trabajo, consideramos en su dimensión significativa y en el marco de la creación estética como un texto artístico. El análisis de las dimensiones semántica, sintáctica y pragmática de la misma ha revelado elementos constituyentes que pertenecen al orden de la semiótica entendida como el estudio de los signos, o mejor aún, de los sistemas de significación. Es sobre este segundo aspecto que se debe enfatizar con el propósito de comprender a qué se refiere una dimensión discursiva. Tal como advierte Benveniste (1999, p.57) no hay signos transistémicos: “dos sistemas pueden tener un mismo signo en común sin que resulte sinonimia ni redundancia, o sea que la identidad sustancial de un signo no cuenta, solo su diferencia funcional”. El análisis semiótico debe entonces desplazarse del signo a los sistemas de significación donde las relaciones entre signos adquieren un sentido completo; sin embargo, en la práctica semiótica considerar las realizaciones materiales específicas de cada sistema solo es posible a través del texto o discurso. No en pocas ocasiones el texto y el discurso son conceptos yuxtapuestos, aunque aquí debe establecerse una diferencia metodológica fundamental: entiéndase como discurso “cette activité de langage (ou son produit) qui, rapportée à une ou plusieurs instances énonçantes, génère x univers de signification²” (Coquet, 1996, p.8). Como actividad del lenguaje, el discurso es irreductible a una única modalidad, más debe concebirse en relación a todos los posibles sistemas de significación y analizarse en sus realizaciones específicas.

Por su parte, el texto debe ser entendido como “formación semiótica singular. Cerrada en sí, dotada de un significado y de una función íntegra y no descomponible” (Lotman y Pjatigorsky, 1968). El texto será así, la realización material de un sistema específico que a su vez posee necesariamente características extrasistémicas y comprende una unidad que se opone a todos los signos materializados que no se comprenden en su constitución tanto como a las estructuras no delimitadas dentro del mismo sistema. El texto no representa simplemente una sucesión de signos identificables en el intervalo entre dos límites internos. (Lotman, 2011)

A partir de lo anterior consideraremos que:

² Esa actividad del lenguaje (o su producto) que, en relación a una o más instancias enunciantes, genera x universo de significación. (N. del A.)

1. Un texto visual “ha de designar cualquier unidad de comunicación [...] sustentada por una práctica discursiva e inserta en una(s) red(es) textual(es)” (Abril, 2012, p.16) cuya modalidad principal es, pero no se limita a, el lenguaje visual

2. Si el texto visual se corresponde con el “tejido” de significaciones propias de un sistema semiótico particular representado en una unidad, la práctica discursiva que lo sustenta comprende tanto las operaciones de producción de sentido como sus representaciones (Verón: 1987). De tal manera que podremos comprender una noción de discurso visual tal como la enacción³ significativa de la enunciación.

3. Como se ha definido anteriormente el enunciado es la unidad real de la comunicación discursiva, producto de la enunciación. “El enunciado es ‘el terreno común’ donde se construyen de manera simultánea los niveles de la significación y del sentido” (Martínez, 2007, p.198). Luego, el enunciado visual será la unidad concreta del discurso, donde a partir del código visual en tanto manifestación material se “define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido” (Verón, 1993, p.126).

4. Tanto texto como enunciado son unidades realizadas del discurso. El punto central de distinción entre ambos es el concepto de imagen material visual, que por un lado propone una discriminación frente a otros tipos de imágenes materiales; y por otro, delimita el código y por tanto las operaciones de mediación entre las dimensiones de la trama texto-visual.

12.2 Tres dimensiones del texto visual

Considerando la obra de Wodiczko en tanto texto visual, es posible entenderla como posibilidad de la experiencia entre sujetos discursivos, donde todas las instancias son coparticipes del proceso de significación. Un texto visual tal funcionará a partir de tres dimensiones interrelacionadas: la visualidad, la imagen y la mirada.

A nivel visual se encuentran las características propias de la experiencia sensible, lo que previamente ha sido identificado como aspectos plásticos de la imagen material visual; pero, por otro lado, también se incluyen todas las operaciones de la sensibilidad; entendidas como fuente de la experiencia estética.

³ La palabra enacción es una castellanización de una derivación del verbo inglés 'to enact', el cual significa evidenciar algo existente y determinante para el presente, lo que quiere decir para el caso del discurso visual que no tiene determinación o validez preenunciativa. Solo en el acto mismo de la enunciación visual el discurso visual se constituye como tal.

La mirada constituye la dimensión propia de la enunciación donde se hace manifiesta la práctica discursiva y su orientación particular. Aquí pues, se impone un miramiento entre los sujetos productores del discurso a través de los elementos propios de la enunciación visual: las instancias de enunciación, los enunciatarios, las voces, etc.

Finalmente, en la dimensión de la imagen confluyen los aspectos simbólicos y las representaciones referentes a las operaciones de producción de sentido. La dimensión imagen como tal no se refiere en último término a la materialización objetiva de la visualidad sino a constructos socializados.

De acuerdo al diagrama de Abril (2007) existe un proceso de mediación dentro del texto visual donde “cada dimensión hace posible la interrelación y efectuación de las otras. Por ejemplo, sólo a través de disposiciones concretas de la mirada es posible que una experiencia visual se active como determinada imagen.” (Abril, 2012, p. 18). La obra de Wodiczko podrá analizarse en conjunto como un gran texto visual donde cada muestra particular que compone el corpus es en sí misma, y a un mismo tiempo, texto visual y enunciado visual. Son estas manifestaciones artísticas enunciados visuales en tanto productos de la enunciación, esto es, de un discurso visual específico y serán estudiadas como tal toda vez que sea necesario referirse a la interrelación de la dimensión de la mirada. Constituyen textos visuales todas las imágenes materiales visuales referidas como evidencia puesto que son unidades de comunicación completas en relación a una red textual cuyos límites están definidos únicamente por unas ciertas prácticas sociodiscursivas y culturales, sea para este caso y de manera muy preliminar, su manifestación como práctica artística legitimada.

Lo anterior permite considerar el grueso de la obra como construcción hipertextual, puesto que es aquí donde tiene cabida una matriz sociodiscursiva particular cuya orientación ideológica es el sustento de toda operación de producción de sentido y representaciones mediante las cuales una voz enunciativa (autor) —en último término “encarnada”— dialoga con un colectivo de enunciatarios en disposición diacrónica poniendo en cuestión los dispositivos socioculturales que atraviesan su existencia fáctica.

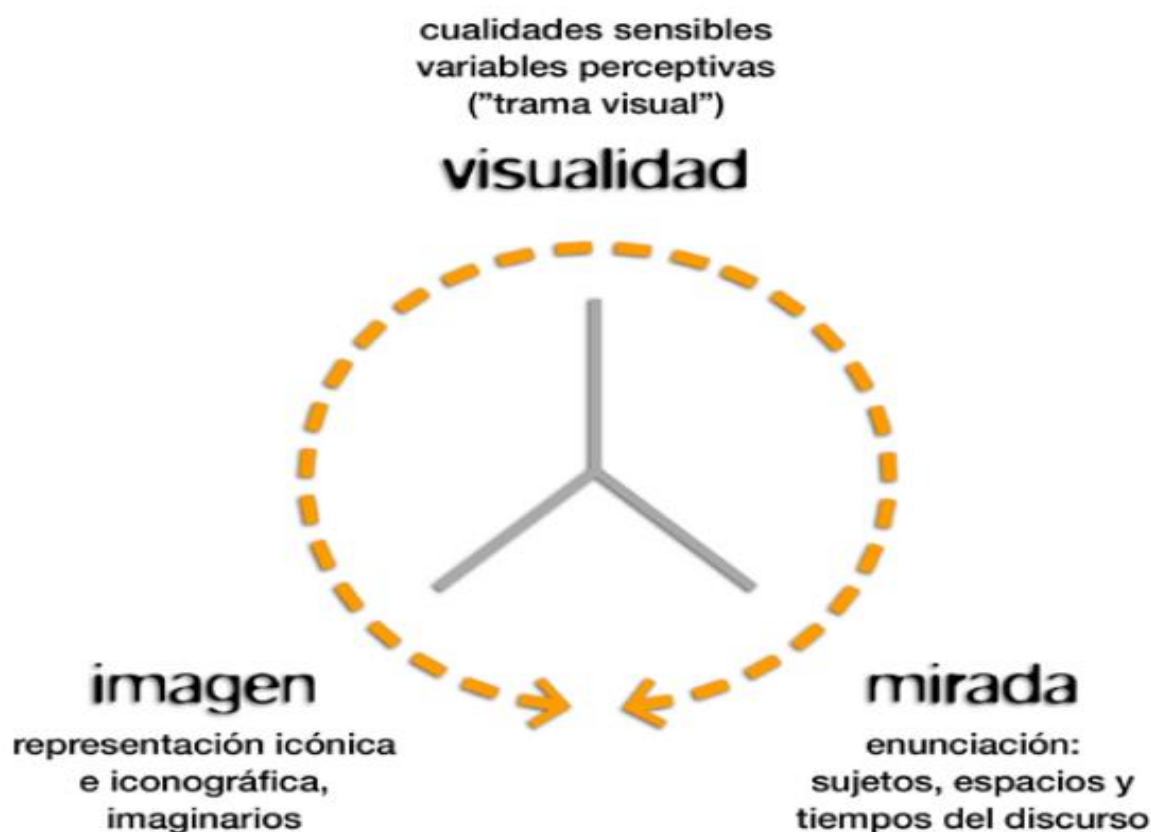


Ilustración 10 Dimensiones del texto visual (Abril, 2007, p.18)

Se puede analizar la obra de Wodiczko en conjunto como un gran texto visual donde cada muestra particular que compone el corpus es en sí misma, y a un mismo tiempo, texto visual y enunciado visual. Son estas manifestaciones artísticas enunciados visuales en tanto productos de la enunciación, esto es, de un discurso visual específico y serán estudiadas como tal toda vez que sea necesario referirse a la interrelación de la dimensión de la mirada. Constituyen textos visuales todas las imágenes materiales visuales referidas como evidencia puesto que son unidades de comunicación completas en relación a una red textual cuyos límites están definidos únicamente por unas ciertas prácticas sociodiscursivas y culturales, sea para este caso y de manera muy preliminar, su manifestación como práctica artística legitimada.

12.3 La trama visual y la experiencia estética

En primer lugar, se comprenderá por trama visual al “conjunto de significantes visuales que conforman el plano de la expresión textual, construyen su coherencia y preparan el conjunto de

sus efectos semióticos” (Abril, 2007, p.127). Así, la trama visual comprende todos los significantes identificados en el repertorio figurativo del corpus (capítulo I) pero no se limita a ellos puesto que, como afirma Abril (ibíd.) “La clásica diferenciación metodológica entre un nivel plástico o estético de cualidades sensibles (color-forma-textura) y un nivel icónico de representación por semejanza [...] resulta en cierta manera inadecuada”.

En clave con lo que se definió al inicio de este trabajo respecto a la imagen material visual y su(s) clasificación(es) a partir de la clasificación triádica de Peirce debe considerarse que los significantes identificados pertenecientes al nivel figurativo ocupan el lugar de representaciones de existencias singulares asociadas a un contenido visual que a nivel base se conforman por elementos plásticos definidos. Una imagen material visual como el “*hombre con traje anti radiación*” sobre la fachada de la iglesia Martin Luther en Kassel, Alemania permite discriminar claramente aspectos como los colores amarillo, negro y rojo en diferentes tonalidades donde el análisis de la paleta podría indicar ciertas referencias a la contaminación y la guerra. La textura que le confieren una apariencia sintética y artificial haciendo referencia a un cierto tipo de “esterilidad”; o aún más, la forma en que la “figura humana” forma dos triángulos paralelos, uno por los brazos, hombros y la cabeza; el otro por los antebrazos y las manos; que a su vez son paralelos a la geometría triangular dominante de la estructura arquitectónica.

No obstante, conviene subrayar dos cuestiones importantes antes de continuar: La primera es que el registro de la evidencia no siempre permite el análisis de todos los elementos plásticos; tómense como ejemplo las primeras proyecciones de Wodiczko cuyos únicos registros existentes son piezas fotográficas a blanco y negro. En un caso tal, las precisiones plásticas sobre el color resultan inoperantes. La segunda cuestión es que abandonarse al régimen del color, o en general de la plasticidad, desbordan los límites de esta investigación y nos sitúa en una dimensión puramente estética que compromete otras metodologías semióticas. Convengamos en que es posible, en este caso particular, la remisión a ciertos elementos plásticos siempre que sea adecuado hacerlo para explicar cómo la trama visual se establece en términos de relaciones locales y globales, de forma intertextual.

12.3.1 La isotopía plástica

Recordaremos que en el capítulo I se definió el concepto de isotopía específicamente hablando de la naturaleza figurativa de las imágenes materiales visuales y se elaboró una distinción entre isotopías figurativas referidas a las relaciones entre significantes icónicos e isotopías temáticas referidas a las remisiones simbólicas de las relaciones de sentido

iconográfico. Ahora bien, es posible reconocer también en la relación indivisible entre los elementos figurativos y plásticos unas “isotopías icónicas plástico-figurativas” que componen el aspecto sensible de la materia visual intertextual.

En el caso de una imagen como la de Kassel, IMV021, mediante un proceso de adjunción, las formas triangulares de los brazos, el cuerpo y la estructura arquitectónica producen un efecto de rima icónico-plástica. En términos comparativos sucede lo mismo en IMV023, las formas alargadas y erguidas de los cubiertos que sostiene el amo/comensal proyectados sobre los contrafuertes de la entrada del Museum of Man y la forma achatada que configuran los brazos y la canasta del esclavo/sirviente, se adjuntan retóricamente a las formas propias del soporte – la estructura del museo – de nuevo, en una rima icónico-plástica.

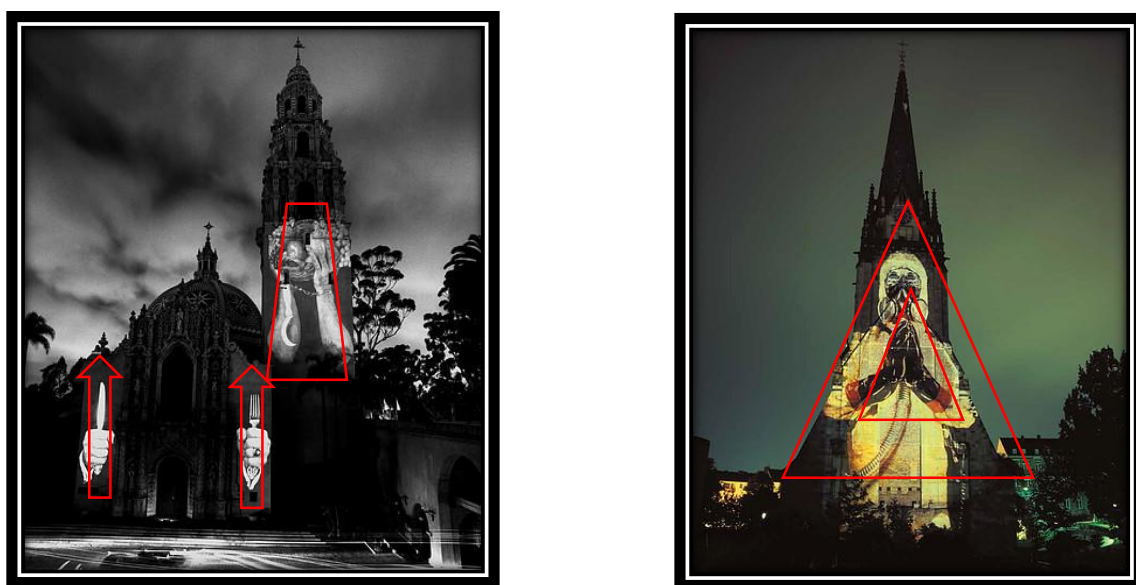


Ilustración 11 Rimas icónico-plásticas

La operación retórica de la adjunción en este caso tiene lugar a través de una superación del soporte propio de la proyección; de tal manera que el dominio isotópico refiere tanto a la forma como al espacio y supera los límites formales del significante para interactuar con el soporte. El dominio “forma” de esta isotopía se puede rastrear en muchas otras evidencias incluidas en el corpus a través de diferentes operaciones retóricas: por substitución metonímica IMV008 e IMV017 y a través de la metáfora IMV025 e IMV026.

¿Qué nos dice lo anterior sobre la trama visual de la obra de KW? En primer lugar, que el entramado visual no se limita a operaciones locales. Hay estrategias visuales, bajo la forma de la isotopía, que se extienden transversalmente a través de la red hipertextual, esto es, de la obra

completa y que guardan una relación compleja con su dimensión semántica. En segundo lugar, la existencia de isotopías interrelacionadas a nivel plástico-figurativo y simbólico establece la conexión entre la trama visual y las redes textuales posibles, que como hemos dicho más arriba, son constituyentes del texto visual como materialización del discurso. Finalmente, y este es quizá el aspecto fundamental, el desborde del significante hacia el soporte sitúa la obra en un diálogo constante entre el signo estético y el cuerpo arquitectónico produciendo una orientación discursiva que analizaremos en el apartado sobre la mirada pero que posee un carácter fundamentalmente crítico.

12.3.2 Una práctica artística crítica

La trama texto-visual de la obra de Wodiczko, como señalamos en el apartado anterior, extiende relaciones transversales que agencian su función de dispositivo y caracterizan una mediación entre la manifestación artística, entendida a la manera de Lotman (2011), como una elaboración comunicativa compleja donde todos los elementos son portadores de sentido a un nivel secundario y aquella otra esfera de la manifestación artística como acto de creación individualizado, quizá desde una perspectiva hermenéutico-filosófica.

Que la trama visual agencie como dispositivo implica la existencia de un juego entre elementos discursivos (juicios de valor, actos de habla, enunciaciones concretas) y no discursivos que legitiman una práctica social (Foucault, 1984); que en el orden de la visualidad se refiere a una confrontación binaria “porque la determinación de lo visible/invisible concierne a la integración/exclusión en el espacio público: las luchas por la visibilización tanto como los intentos de invisibilizar (al adversario, al subalterno, al disidente) constituyen una parte fundamental del conflicto político en las sociedades mediáticas modernas.” (Abril, 2007, p.36). El caso de la proyección en Londres es un ejemplo particularmente ilustrador: El círculo blanco sobre el fondo rojo, las líneas negras que se cruzan para representar en conjunto un símbolo (bandera Nazi) fácilmente identificable y asociado a la barbarie, el racismo y la muerte también hacen referencia obligada a aquello que no es explícito en la proyección pero que se propone como una denuncia pública de sentido subentendido. La valoración negativa a la política del apartheid y al apoyo por parte del gobierno de Thatcher; aquí lo invisible, se mueve en el terreno de lo connotativo. Pero como parece quedar claro, la visualidad precisamente se despliega como un entramado; y el juego de lo visible/invisible es también el despliegue de lo hecho-visible y lo no-visibilizado. La identificación de la isotopía plástico-figurativa y de las operaciones retóricas de la forma sobre el soporte describe un tránsito de los significantes icónicos en tanto que experiencia sensible visual, hecha visible, hacia el soporte: la estructura arquitectónica no-

visibilizada que se hace visible; y aquí hacer visible lo no-visibilizado, o por lo menos no percibido anteriormente con el mismo sentido, se convierte un *hacer-hablar*. Dentro de la trama texto-visual se da una voz (quizá no sea el término más apropiado) al soporte; y así también la estructura arquitectónica cuenta una historia, su propia historia. Tal como afirma Caiafa (2012)

O espaço construído parece conservar, misteriosamente, experiências que ali se passaram. Pela interpelação que realiza, dir-se-ia, pelo abrigo que oferece, pelo tipo de ocupação que provoca, por enfim mobilizar hoje como antes afetos e suvenires, pela experiência subjetiva que se torna possível.⁴ (p.102)

Pero a su vez, en la trama visual se presenta una mediación con esa dimensión de la obra que no es estrictamente comunicativa. Como acto de creación la obra plantea la conjunción de las experiencias de aprehensión y representación del mundo por parte de su autor; y en este punto la noción de autor no se refiere a una entidad abstracta sujeto de la enunciación sino a un sujeto discursivo encarnado y atravesado por las contingencias fácticas de su quehacer artístico. De tal manera que la experiencia sensible de la trama visual no es reductible únicamente al nivel interpretativo que se propone al aparato perceptivo sino también a los modos en los que dicha experiencia sensible se convierte por su carácter auténtico en experiencia estética. No corresponde aquí examinar las operaciones de producción de la experiencia estética como una intencionalidad proyectada por parte de la instancia autor, pero si es necesario un acercamiento a las condiciones de recepción de la obra que son susceptibles de generar un goce estético. La distinción entre estas dos dimensiones de lo sensible, lo visual connotativo y lo estético denotativo no pretende, como afirma Medeiros (2013, p.3), a propósito de la historia del arte: “circumscribe the work exactly, in the exact measure of its material manifestation, whether in the field of the semiotic interpretation of the visible or in the scientific analysis of the invisible.”⁵ A este respecto, la obra de Wodiczko se encuentra a medio camino en la brecha entre el purismo estético de Adorno (1983) y la visión semiótica del arte de Lotman (2011)

Según la afirmación de Jauss (2002), “el goce estético se distingue del simple placer de los sentidos [...] en el acto de goce estético el contemplador se libra de sus vínculos con la praxis cotidiana mediante lo imaginario. En el proceso primario de la experiencia estética lo imaginario no es todavía objeto alguno, sino, como mostró Jean-Paul Sartre, un acto de distanciamiento y formalización de la conciencia representativa”. El acto de creación agencia el paso de la praxis a la *iconopoiesis*, entendida como el “hacer de la imagen”, la conjunción de

⁴ El espacio construido parece conservar, misteriosamente, experiencias que allí pasaron. Por la interpelación que realiza, se diría, por el abrigo que ofrece, por el tipo de ocupación que provoca, por en fin movilizar hoy como antes afectos y recuerdos, por la experiencia subjetiva que se hace posible.

⁵ Circunscribir la obra exactamente, en la medida exacta de su manifestación material, sea en el campo de la interpretación semiótica de lo visible o en el análisis científico de lo invisible

la *Heuresis*, la invención o descubrimiento; y la *mimesis*, o imitación, la selección racional de la materia visual que se convierte en significantes icónicos en la obra de Wodiczko no constituye *per se* una instancia iconopoiética; aunque la resemantización de los elementos pertenecientes al eje paradigmático devienen en una formulación heurística a partir de la *mimesis*: La representación de los misiles, las armas, los vehículos que pertenecen isotópicamente al dominio de la /guerra/ y la /muerte/; las cadenas, los candados, los habitantes de calle que juegan con la idea de lo “cerrado” y lo “abierto” en el espacio público; el vestido que en tanto sistema semiótico genera ciertas ideas respecto a lo “institucional”, lo burocrático y lo /político/. El entramado visual aquí también contempla las representaciones simbólicas asociadas a estos iconos; puesto que la dimensión imagen es indisociable de la visualidad que como vemos también interactúa con la mirada.

Es en este entramado visual en sentido amplio que la *aisthesis* produce el efecto de *catarsis*. Según dice Adorno (1983) las obras de arte

Forman contraste con la dispersión de lo propiamente existente. Y precisamente al ser artefactos, productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido. El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia. (p.14)

De lo que se sigue que exista una dialéctica de lo estético-empírico donde, desde una perspectiva semiótica, el plano del contenido es la instancia de comunicación de la obra de arte con la realidad empírica y el plano de la expresión sea su negación. Así pues, de nuevo a la relación visible/invisible, lo connotativo de la obra como esfera comunicativa del texto visual – el punto donde se encuentran Lotman y Adorno- produce la catarsis en el sentido que propone Aristóteles (1992), y es aquí donde la experiencia estética dialoga con la práctica discursiva, que para el caso particular de Wodiczko refiere a la legitimación de su crítica sistemática como obra de arte.

En suma, el momento de la iconopoiesis desde una mirada semiótica se refiere a la eficacia semiótica de la forma. Al decir de Magariños (2007)

Para estudiar la iconopoiesis, en cuanto eficacia semiótica de una forma determinada, se requiere tomar en cuenta 3 aspectos: (1) la situación del entorno de un perceptor, a la que remite la forma; (2) la transformación posible, en el interpretante de ese perceptor, a la que induce la percepción de la forma; (3) la aceptabilidad de intervenir en el entorno, por parte del perceptor, realizando la transformación sugerida.

Cada uno de estos tres aspectos se analiza en relación a la clasificación propia de las imágenes materiales visuales; sean estas cualisignos icónicos o imágenes visuales puramente cualitativas, Sinsignos icónicos o imágenes visuales identificatorias por representación figurativa, legisignos icónicos o imágenes visuales convencionalmente simbólicas. Como ha venido mostrando el análisis, a partir de la noción de texto visual vemos que las dimensiones están irreductiblemente relacionadas de manera que al interior de una práctica artística que produzca texto visual no encontraremos imágenes puramente plásticas o puramente simbólicas, más habrá siempre expresiones de lo puramente plástico con un alto contenido simbólico como también materializaciones simbólicas necesariamente dependientes de su naturaleza plástica; sin mencionar el paso intermedio que son las representaciones figurativas. Así pues, y siguiendo la metodología de Magariños, el entramado visual de la obra de Wodiczko propone una materia visual combinada donde la forma:

a) Tomando en cuenta la situación del entorno del perceptor supone la disposición de adjuntar lo cromático y textural a la experiencia sensible de la forma para identificar entidades posibles que mediaran la intervención entre el perceptor y su entorno a través de la normatividad visual propuesta. En el caso de IMV024, la propuesta visual en su aparición moviliza un aprestamiento del perceptor a identificar la imagen en una situación particular, unas manos con un texto verbal escrito en ellas, donde la interacción es inicialmente la simple observación. Aquí se agencia el primer momento de la experiencia estética, la *poiesis* que, de acuerdo a Jauss (Op. cit., p.5) “designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de *encontrarse en el mundo como en casa*”

b) La transformación posible supone tanto la generación de nuevas emociones en el universo íntimo del perceptor como la identificación de nuevas entidades posibles y la disponibilidad de un nuevo comportamiento realizable. Volviendo a IMV024, en esta instancia de la experiencia, los motivos representados a través de la mimesis se resignifican y esas manos levantadas se convierten en una señal de protesta en la cual se sugiere un mundo posible “glasnost” (del ruso, la postura política del estado abierto al público) en un contexto diferente “in usa” (que se presupone abierto). Este segundo Momento de la experiencia es *aisthesis* donde “una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotada por la costumbre” (ibíd.)

c) La aceptabilidad de intervenir en el entorno supone la inclusión de las nuevas emociones como parte del repertorio sensorial donde las entidades cobran una existencia ontológica que supone la manipulación del entorno. Finalmente, de vuelta a IMV024,

las manos levantadas son una “señal de protesta” cuya realidad ontológica es la representación de “los gobernados” que a través de la yuxtaposición irónica de dos nociones contrarias demandan “apertura”. Finalmente se alcanza la *catarsis*, donde “el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción” (ibíd.)

Entre iconopoiesis y catarsis se efectúa la dialéctica de lo visible/invisible del entramado visual de la obra de arte. Entre lo estético y lo comunicativo de la obra se moviliza el aspecto fundamental de la visualidad como dimensión del texto visual que es la experiencia estética sin separarse de la orientación discursiva.

12.4 El régimen de la mirada

Tal como sugiere Abril (2012), la mirada es un hecho cultural que trasciende al ejercicio perceptivo del ver a través de la integración de condiciones técnicas y determinaciones simbólicas al interior del texto visual.

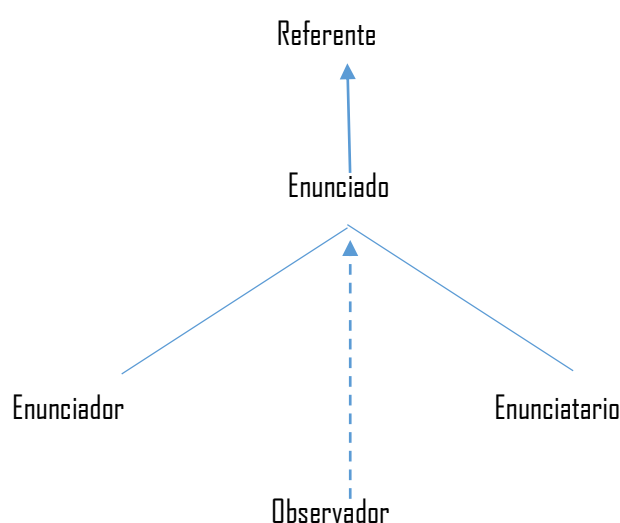
La dimensión de la mirada concierne a la conformación del tiempo y del espacio en el discurso visual, a los lugares de la subjetividad y a las formas de subjetivación que posibilita, dando lugar a determinados regímenes de derechos y deberes, a modos de apropiación simbólica y a modalidades de ejercicio del mirar” (p.28)

El estudio de la dimensión de la mirada supone entonces hacer explícitos los elementos propios del discurso y del proceso de enunciación que atraviesan el texto visual y se infieren a partir de marcas textuales y de huellas de la enunciación en los enunciados.

Se distinguirá en primer lugar dos tipos de enunciación al decir de Bettetini y Giaccardi (1994), una enunciación como acto y una enunciación como hecho. En tanto acto la enunciación presupone un sujeto intencional, un proyecto comunicativo y una situación particular en la que el acto se lleva a cabo. En tanto hecho, la dimensión textual es el aspecto más importante de la enunciación (Bettetini y Giaccardi, 1994, p.265) y el enfoque analítico se aprestará a la subjetividad y a las formas en las que el texto habla sobre sí mismo. Esta distinción entre planos enunciativos, que en último término se corresponde con las nociones de enunciación implícita y enunciación enunciada (Greimas y Courtes, 1991), permite establecer una distinción entre la situación de enunciación como un sistema de coordenadas abstractas; y la situación de comunicación que considera el entorno socio-histórico de la enunciación (Charaudeau, 2003)

12.4.1 Construcción de sujetos discursivos

El aparato de enunciación concebido en la situación enunciativa del texto visual difiere del que se consideraría normalmente para un texto verbal “toda imagen presupone frente a ella un punto de vista, un lugar desde donde se mira [...] toda imagen, entonces, es imagen para un observador” (Alessandria, 1996, p.56). Esto apunta a la intersección entre dos ejes de la enunciación. Si normalmente se concibe el texto como constituido por tres planos: el de la enunciación (enunciador y enunciatario) el del enunciado (materializado en el texto) y el del referente; la dimensión de la mirada requiere situar un eje vertical que se corresponde a la instancia visual “observador”.



*Ilustración 12 Circuito de la comunicación visual
(adaptado de Alessandria, 1996, p.56)*

La mirada de dicha instancia virtual observador se actualiza en cada interlocutor real de la situación comunicativa del texto visual; sin embargo, está previamente inscrita en la imagen, de manera que es la primera huella de enunciación visual.

En el capítulo II, la dimensión sintáctica, se estudiaron las formas compositivas espaciales a través del plano fotográfico entendido como unidad sintagmática visual.

En IMV020, la imagen de un habitante de la calle consumiendo una bebida se presenta en un plano general corto (PGC). La instancia virtual enunciatario (*tú*) se actualiza desde el punto de vista del “observador” que aquí se corresponde con la perspectiva presentada por el plano fotográfico. Mostrado a través de la instancia virtual enunciador (*yo*); y donde el referente, un tercero *a quien se mira* (*él*) se constituye por el punto al que el enunciador a través del plano dirige la mirada.

El uso del plano fotográfico proyectado, esto es, la porción de imagen producida dentro del encuadre de la proyección sobre la estructura arquitectónica, revela también una intencionalidad enunciativa: a través, en este caso, del uso del plano general corto, el tema central de la proyección, el habitante de la calle, no es fácilmente reconocible y queda diluido por un efecto proxémico y así el enunciatario destaca el efecto dramático de soledad y pequeñez al que se ve sometido el tema central; lo que desde la diégesis discursiva puede constituir el relato propuesto por el enunciador.

La virtualidad del punto de vista del observador que debe asumir el enunciatario es fundamentalmente un “simulacro proxémico” que moviliza una serie de valoraciones socioafectivas (Abril, 2007). Pero a dicho simulacro deben anexarse también los efectos de sentido propuestos por el ángulo de visión. Tal como afirman Kress y Van Leeuwen (1996, p.129)

Producing an image involves not only the choice between 'offer' and 'demand' and the selection of a certain size of frame, but also, and at the same time, the selection of an angle, a 'point of view', and this implies the possibility of expressing subjective attitudes towards represented participants, human or otherwise

El hecho de que el plano comprenda también un ángulo frontal implica que el enunciatario-observador es interpelado como parte de la escena a la cual asiste.

En un enunciado como IMV001 donde se insinúa el uso de un plano medio corto (PMC), se produce un acercamiento del enunciatario-observador al tema central; sin embargo, por medio de las operaciones de la retórica visual se propone también un distanciamiento enunciativo. Se trata al mismo tiempo de un simulacro proxémico en el que un yo y un tú se combinan para mirar a un él, que parece cercano, aunque la naturaleza semántico-kinésica del tema central produzca una distancia simbólica.

Las posibles configuraciones de los elementos de la enunciación visual (enunciador, enunciatario, tercero) han sido categorizadas por Casetti (1983) quien propone una taxonomía del “hacer-mirar” aplicada a la enunciación cinematográfica pero que, tanto como la sintagmática de Metz, puede aplicarse también a la imagen fija:

- 1) El testigo: tú y yo miramos a él
- 2) El aparte: Yo y él te miramos
- 3) El personaje: Yo hago mirar a ti y a él

4) La cámara: Tú y Yo coinciden, pero la mirada no corresponde ni al personaje ni a la ilusión de una mirada natural

Estas configuraciones se refieren a las actitudes posibles que asume la instancia virtual enunciatario (tú) frente a la enunciación visual propuesta, y permiten determinar la situación de enunciación particular de cada enunciado visual. Así pues, en IMV025, un *YO* y un *TÚ* miran juntos a *ÉL*. La situación de enunciación es la de un testigo puesto que la distancia del enunciatario-observador representada por el plano y el ángulo se corresponde con la virtual posición del enunciatario.

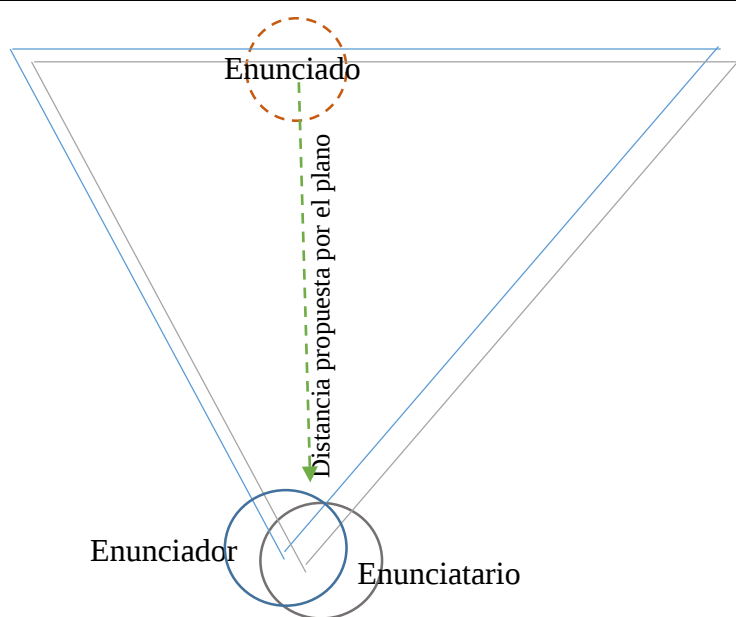


Ilustración 13 Esquema de la situación de enunciación (adaptado de abril, 2005)

La distinción entre planos de la enunciación permite distinguir entre situación de enunciación y situación de comunicación. De acuerdo con Martínez (2013) la situación de comunicación:

Responde al espacio discursivo semántico en el que se evidencian las relaciones de fuerza social, las relaciones de poder entre los sujetos discursivos. Relaciones de tipo simétrico o asimétrico que responderán al tipo de relación jerárquica que se establece entre los sujetos discursivos. (p.31)

Estas relaciones entre sujetos discursivos responden a una dimensión socio-histórica que atraviesa el texto visual y que se evidencia en la facticidad enunciativa de la enunciación. La unidad discursiva que es el enunciado pone en juego valoraciones específicas sobre aquello que es el tema de la enunciación. Luego, es posible encontrar realizaciones fácticas de las instancias virtuales enunciador y enunciatario que son proyecciones de los interlocutores del proceso comunicativo. Así pues, en la situación comunicativa entra en relación un locutor o voz responsable del enunciado que se diferencia del sujeto hablante empírico; y se interrelaciona con un interlocutor o voz corresponsable cuyo rol activo responde al propósito comunicativo de la enunciación (Ducrot, 1986). Pero la identificación del locutor aparece ligada al establecimiento del género discursivo.

Como afirma Álvarez (2011, p.234) “Toda obra es una enunciación o un discurso que se inscribe dentro de un género que podemos considerar como el estético (artístico-visual), en el que se comprenden desde la pintura hasta el lenguaje cinematográfico”. Así pues, la situación comunicativa de una enunciación visual como presenta la obra de Wodiczko, así inscrita en el género artístico-visual, tendrá una voz responsable identificada como “el artista”, del que cabe subrayar, no es la entidad empírica autor, pero sí su representación discursiva a la que se atribuye la responsabilidad de los enunciados visuales. El tema privilegiado, elemento central al que se refiere el intercambio comunicativo, se podrá identificar a través de los dominios temáticos identificados en la dimensión semántica; serán pues ejemplos la guerra, la muerte, la institucionalidad, el uso del espacio entre otros dominios simbólicos propios del repertorio disponible en la trama texto-visual. Interlocutor y enunciatario son dos instancias de la situación comunicativa que requieren una distinción precisa. El enunciatario no es una instancia definida previa al enunciado; su existencia tiene lugar en la enunciación misma que lo construye a partir de los sentidos ideológicos, éticos, axiológicos y emotivos del discurso. El interlocutor se corresponde con la persona psico-social en tanto sujeto perceptor empírico de la enunciación

visual que aceptará o no los enunciados y cuya respuesta activa se manifiesta en cada actualización concreta del enunciado visual.

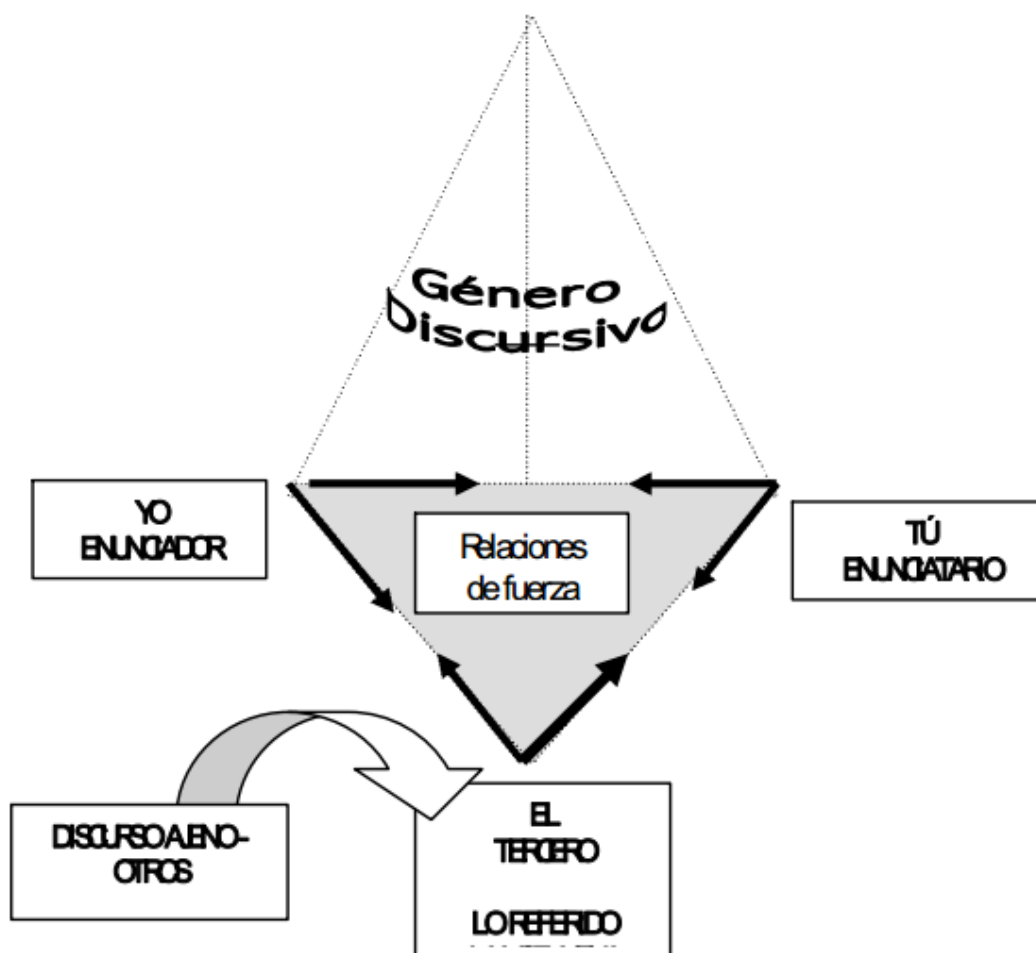


Ilustración 14 Prisma de la enunciación (Martínez, 2005, p.27)

Siguiendo el esquema del prisma de Martínez (2005, p.27) las instancias enunciator y enunciatario son coparticipes del enunciado y a partir de su relación se establece la orientación social del discurso y el valor conferido al tercero. Tanto enunciator como enunciatario son construcciones discursivas puestas en relación con el tercero según grados de jerarquía e intimidad.

Para dar cuenta de las relaciones de fuerza social que construyen el enunciado, Martínez (2007, p.203) propone tres tipos de tonalidades enunciativas que en último término permitirán determinar la orientación social de la dinámica enunciativa y entrever la construcción de las instancias enunciator y enunciatario al interior de la obra de KW.

- a) Una tonalidad predictiva que puede dar cuenta de la imagen que se construye del enunciatario

- b) Una tonalidad apreciativa o relación valorativa sobre un tercero
- c) Una tonalidad intencional relativa a la imagen construida del enunciador en relación a su intención discursiva.

A partir de las tonalidades es posible determinar que en un enunciado como IMV 020 se construye la imagen de los tres sujetos del proceso enunciativo de la siguiente forma:

Tabla 9 Las tonalidades y la orientación social de los actos discursivos (adaptado de Martínez, 2007, p.206)

Tonalidad intencional (desde la perspectiva del YO)	Tonalidad Predictiva (desde la perspectiva del Yo al TÚ)	Tonalidad apreciativa (desde la perspectiva del YO hacia el tercero)
Actos de habla: (proposición descriptiva) cuestiona	Actos de habla: Critica	Actos de habla: (Expresivos positivos) Opina acerca de algo o alguien: aprecia, respeta, acoge

La tabla anterior tiene en cuenta los actos de habla que propone Martínez (ibíd.) a propósito de la orientación social de los actos discursivos. Por la naturaleza del presente trabajo, a propósito de enunciados visuales, no se esbozan todos aquellos disponibles sino una selección de cuantos resultan operantes para el análisis de un enunciado visual particular; se sugiere consultar la fuente para otros usos. La puesta en escena del enunciado IMV020 comporta desde la perspectiva del enunciador un cuestionamiento: la proyección de un habitante de calle sobre un monumento cuestiona el uso del espacio público como punto de encuentro donde solo ciertos sectores del cuerpo social se ven legitimados mediante el acceso aleatorio y el reconocimiento. Los procesos de gentrificación en las grandes urbes reconocen como legítimos usuarios del espacio a ciertos individuos, cierta clase social si se quiere, en detrimento de otros a quienes se *invisibiliza* pero que inevitablemente conviven en dicho espacio. Así se interpela al espectador; se establece la una relación en le perspectiva del Yo al TÚ en la que la *visibilización* del habitante de calle señala al espectador a través de la crítica a los usos del espacio público; de tal manera que ese tú enunciatario es en primera instancia un testigo, luego un antagonista de

la invisibilización y finalmente un aliado, puesto que la crítica no se dirige específicamente al enunciatario pero lo toca de cerca, lo incita a la acción. Desde la perspectiva del Yo al tercero se da una “voz”, se visibiliza explícitamente el tema representado, no solo como el individuo habitante de calle sino como sujeto de una problemática social arraigada en el desarrollo de la sociedad capitalista.

El reconocimiento de las tonalidades discursivas permite identificar los sujetos discursivos enunciator, enunciatario y tercero como construcción de la imagen discursiva de los sujetos enunciativos locutor (YO), tema/ de lo que se habla (ÉL) u interlocutor (TÚ). Siguiendo la propuesta integradora de Martínez (ibíd.) la identidad de estos sujetos discursivos se construye al interior de la práctica discursiva a partir de tres dimensiones autónomas que pueden enfatizarse o alternarse en el escenario del enunciado y guardan relación directa con la dominante tonal del discurso. En la situación comunicativa, el locutor pone en juego sus intenciones discursivas buscando una respuesta del otro, su interlocutor, ya sea mostrando la dimensión ética del sujeto discursivo (*ethos*), emotiva (*pathos*) o cognoscitiva (*ratio*). “las tres dimensiones se deslindan de los componentes de la enunciación para ser parte de cada uno de ellos, son dimensiones enunciativas y discursivas que muestran una parte del sujeto discursivo” (ibíd., p.209).

Que se muestre solo una parte del sujeto discursivo implica que cada uno de los tres sujetos discursivos está integralmente constituido por las tres dimensiones pero que cada discurso puede hacer énfasis en una de ellas y por tanto se establece una voz dominante que puede ser volitiva/ética, emotiva o cognoscitiva.

En un enunciado visual como se muestra en líneas anteriores, convergen las tres tonalidades discursivas; sin embargo, es posible determinar que la orientación es positiva (orientación +) en las tonalidades intencional y apreciativa: YO cuestiona a partir de la mostración del tema principal (ÉL) a un Tú la vez que en la mostración se visibiliza a ÉL. La tonalidad predictiva atraviesa valoraciones progresivas donde Tú es testigo, antagonista y aliado. Se puede determinar que la orientación de la tonalidad predictiva es negativa (orientación -). Así pues, se establece un grado de aproximación (A+) más fuerte entre enunciator y tercero; y más débil (A-) entre enunciator y enunciatario.

Ahora bien, establecer la voz dominante del género discursivo artístico-visual requiere comprender que las formas de argumentación de los enunciados visuales están marcadas por las tonalidades apreciativa e intencional. El artista (locutor, persona psico-social) moviliza distintos elementos disponibles en el eje de selección (paradigmático) los cuales son resemantizados para producir una situación comunicativa particular; denuncia, señala,

interpela, critica, cuestiona e incita. En este sentido, construye primero la imagen discursiva del tercero, lo referido, mediante la proyección de su propia imagen discursiva; se muestra como un enunciador honesto, comprometido, contestatario; aliado del tercero, de la representación figurativa del habitante de calle. La dimensión que se muestra como voz dominante es volitiva/ética, en palabras de Martínez:

Una orientación social del significado o la relativización de una escena discursiva hacia el Ethos a través de la cual se destacaría una imagen del YO como sujeto discursivo ético y sincero que busca convocar en el otro también valores del mismo tipo. (ibíd., p.212)

Existe una relación de reciprocidad entre las imágenes de los sujetos discursivos; lo que quiere decir que enunciador y enunciatario se construyen igualmente con base a una dimensión social volitiva/ética. El enunciatario que construye el discurso artístico-visual es un sujeto ético, orientado a la acción, al cuestionamiento. En un enunciado visual como IMV020 el enunciador establece una valoración crítica respecto a una problemática social determinada mediante el juicio ético y así entra en relación con la dimensión ética del enunciatario, del que se pretende también una toma de posición crítica. Que la voz dominante de este discurso artístico particular se manifieste desde la dimensión volitiva/ética no implica una un rol pasivo de las dimensiones emotiva y cognoscitiva; al contrario, a partir del Ethos se movilizan un proceso gradual de orientación social de la práctica discursiva en la que tanto enunciador como enunciatario se construyen primero como sujetos discursivos éticos, luego como sujetos discursivos sensibles y finalmente como sujetos discursivos racionales.

Lo anterior puede afirmarse a propósito de todos los enunciados que componen la practica discursiva que conforma la obra de Wodiczko, teniendo en cuenta que su carácter crítico es un elemento transversal; y que, a partir del cuestionamiento de diversas prácticas y problemáticas sociales en el marco del espacio público, el autor moviliza una y otra vez la reflexión de los espectadores.

12.4.2 La mirada narrativa

La superposición de dos gigantescos misiles balísticos intercontinentales unidos irreductiblemente por una gigantesca cadena y un candado, uno fácilmente identificable como perteneciente al arsenal de los Estados Unidos por las “franjas y estrellas” en la parte superior del fuselaje; y el otro adornado con una estrella roja sobre el cuerpo cilíndrico negro que sin duda pertenece a la batería armamentística soviética, sobre los contrafuertes de un pequeño

arco del triunfo ubicado en el corazón de Brooklyn; parece tener un sentido más profundo que la simple reornamentación estética de una estructura arquitectónica “*invisibilizada*” por el paso del tiempo. A casi un siglo de su construcción, la proyección de Wodiczko en 1983 no solo pone de relieve la historia de un monumento cuya materialidad inmortal solidifica en la memoria colectiva la celebración de la guerra y el triunfo de la milicia; sino que también contrapone a esta representación monumental las tensiones de un conflicto contemporáneo como la guerra fría.

La historia susceptible de ser contada a través de un enunciado visual debe estudiarse a través del análisis de la narración del texto visual. En términos de la enunciación, tanto el discurso como el relato suponen dos planos enunciativos distintos referidos a un mismo proceso significativo pero cada uno con una pertinencia propia (Benveniste, 1966). De acuerdo con Fontanille (2001, p.76), “cuando se busca un principio de organización global del discurso, que exceda la estructura de las frases, la lógica narrativa se impone como una de las soluciones más cómodas para poner en marcha”. Por supuesto, el mismo Fontanille advierte en líneas posteriores que el relato no es necesariamente una instancia oponible al discurso sino una de las modulaciones de la presencia de la instancia discurso en el texto.

En un caso como el de IMV012, la disposición de los significantes propios del enunciado visual sobre un soporte que en sí mismo, debido a su historia, a las relaciones simbólicas que representa y mantiene con el cuerpo social, se propone como objeto-relato, apunta a dos cuestiones fundamentales a propósito del plano de enunciación que constituye el relato: por un lado, aunque la narratividad se supone acerca de secuencias de eventos en sucesión temporal, es posible establecer relaciones diegéticas al interior de prácticas discursivas visuales cuyo sentido global no es propiamente narrativo, de manera que cualquier enunciado visual puede constituir un relato sin sucesión temporal. Por otro lado, la relación inevitable entre enunciado visual y estructura arquitectónica soporte en la obra de Wodiczko plantea una reestructuración y actualización narrativa de la memoria colectiva que es fundamentalmente un “hacer-hablar” al espacio público y contar su propia historia actualizada, resignificada. Bruner (1990, p.65) señala que “las historias son instrumentos especialmente indicados para la negociación social. Y su status, aun cuando se consideren historias ‘veraces’, permanece siempre a medio camino entre lo real y lo imaginario”. Los monumentos públicos así considerados, a la manera de objetos-relato conmemorativos dan forma normativa a la memoria y su narración propia es una restitución simbólica (Abril, 2007).

Siguiendo el esquema de estudio narratológico del texto visual de Gonzalo Abril (ibíd.) y en clave con la advertencia de Fontanille, la narración será entonces un modo del discurso en

relación complementaria con tres modalidades funcionales: La *diégesis* o *exposición propiamente narrativa* a partir de operaciones de temporalización; la *descripción* o *exposición perceptiva complementaria* a partir de operaciones de espacialización; y la *argumentación* o *interacción entre signos* para producir razonamientos argumentativos.

Desde la *modalidad descriptiva*: se describe la historia desde el punto de vista de un narrador que atestigua la escena desde fuera, de manera frontal y a una distancia virtual relativamente corta. Los dos elementos principales, misiles, son representaciones figurativas y simbólicas de los que se predicen ciertas cualidades: /+tamaño/ en relación a su potencial destructivo, /+color/ en relación a su inclinación ideológica como participante del conflicto que representa la escena.

Desde la *modalidad diegética*: la escena, para el caso de IMV012, se presenta en un plano autónomo, una unidad singular diegética autónoma en un registro fijo y no secuencial sin lugar a insertos. El relato condensado en la escena es una historia de guerra donde dos sujetos, S1 misil soviético y S2 misil americano, representan en función alegórica el tema de la historia. Sus roles temáticos tienen un valor semántico social/moral (Greimas, 1973) definidos por su contenido figurativo-simbólico los presenta como “amenazas” donde ambos sujetos son actancialmente “actores de un conflicto particular” (guerra fría). La disposición de las cadenas y el candado en tanto metáfora narrativa subrayan el vínculo irrompible entre ambos sujetos y los equipara tanto actancial como temáticamente.

Desde la *modalidad argumentativa*: la operación retórica de la metáfora propone una relación entre signos que hace las veces de premisa y conclusión; donde /*todos los actores de un conflicto son igualmente responsables*/ y /*todos los actores del conflicto son amenazas*/, luego si, S1 y S2 son actores del conflicto entonces /*S1 y S2 son igualmente amenazas y responsables*/.

En suma, la historia de guerra que relata IMV012 interpela a un narratario, una virtual instancia de recepción del relato, a través de la relación entre elementos del texto visual en un relato sincrónico condensado de conflicto cuyo valor semántico, en tanto conjugación de “amenaza” derivada de la isotopía temática “guerra”, lo propone como un “poder hacer”. La potencialidad es amenaza, pero abre también la esfera de su opuesto, la oportunidad. Y es en esta dialéctica donde entran los sujetos del relato en relación con el soporte, puesto que el relato superpuesto al objeto-relato conforma una modalidad enunciativa autoreferencial. Así, el relato de la guerra fría es en última instancia el eco de la memoria que evoca el monumento, la celebración de la guerra. En este sentido se disponen transversalmente al texto visual unas tematizaciones narrativas. Principalmente porque la selección paradigmática de los elementos visuales y los soportes de la proyección favorece la enunciación autoreferencial, de donde se sigue que:

a) sobre todas las estructuras arquitectónicas que en su función de objeto-relato movilizan a través de la connotación la memoria normativizada, en el espacio público, del conflicto bélico; el narrador dispondrá elementos narrativos que puedan producir una resonancia discursiva

b) el mismo criterio de enunciación autoreferencial en la relación significante-soporte funciona para todos los enunciados a los que se extienden las tematizaciones narrativas que pueden ser equivalentes a los dominios de las isotopías temáticas consideradas en la dimensión semántica de la obra.

En las primeras obras de Wodiczko, recogidas en la muestra seleccionada, se podría entonces hablar de un relato de la “*institucionalidad*” o lo “*burocrático*” atendiendo a la disposición de la resonancia discursiva. La representación del “hombre con traje”, “el político”, “el burócrata” como personajes del plano narrativo de enunciados como IMV014 propone la descripción de una escena en la que el narrador atestigua a un sujeto, vestido de traje y en una posición particular desde una distancia considerable que marca una alegada “superioridad” en términos del simulacro proxémico. Para el relato condensado este sujeto es entonces una figura importante estereotipada por su posición y la figurativización del traje. El sujeto en escena realiza una acción particular, con la mano derecha sobre el pecho toma el juramento a la bandera (pledge of Alliance). La diégesis sincrónica cobra su sentido completo en relación al soporte cuando se identifica que el relato acontece sobre el edificio de la corporación At&t. Aquí hay una resonancia discursiva con un carácter interrogativo ¿es el compromiso (adquirido a través del juramento) con la nación o con intereses económicos particulares? Se interpela al narratorio a través de la figura tipificada del político, jurando lealtad a una corporación internacional.

12.5 La imagen

La dimensión de la imagen, como se había mencionado al inicio de este capítulo, comprende tanto los aspectos simbólicos como representacionales del proceso de producción de sentido que se materializan en el texto visual. Pero se debe anotar que imagen es un concepto que trasciende las fronteras de lo visual. Como se ha venido mencionando a partir de la visualidad y la mirada, el texto visual es en sentido amplio la puesta en escena de lo visible y lo invisible. Así pues, la imagen es un constructo ideológico, discursivo, subjetivo cuya materialización objetiva-perceptiva es la instancia desde donde ese constructo se analiza, se desglosa y permite aprehender sus posibilidades de sentido (Abril, 2012). Bastará con decir que hay una correspondencia ontológica entre las imágenes y el mundo que representan; y sin embargo la representación no es la única operación en la relación entre imagen y mundo. Tanto la imagen

como el mundo, desde una formulación compartida por el empirismo clásico, existen para ser percibidos. Este apartado se referirá en específico a las imágenes visuales, sus relaciones con el mundo y los sujetos que las perciben.

12.5.1 La función icónica

Gombrich (1982) replantea el problema de la iconicidad, de lo natural frente a lo convencional del signo que como apuesta metodológica no expondremos aquí, apuntando a los dos extremos de la representación. La imagen visual se propone como una “representación-espejo” cuando busca presentar la apariencia de un aspecto del mundo; esto es, la imagen visual reproduce o intenta reproducir propiedades de la experiencia visual natural. Por otro lado, la “representación-mapa” presenta información selectiva sobre el mundo físico, donde la imitación que propone la imagen visual está mediada por esquemas cognitivos, socioculturales.

La representación-espejo refiere pues a la mimesis propia de las imágenes figurativas, representando objetos de la realidad. El interés de este análisis será el modo de representación-mapa y sus posibilidades de mediación. En IMV015 la proyección de un par de puños cerrados con evidentes signos de quemaduras sobre los muros frontales del Royal Bank of Canada permite considerar dos funciones de la representación-mapa, la función escópica propia de la mirada de un sujeto perceptivo; y la función cultural, propia de las disposiciones colectivas estéticas, morales y epistémicas:

a) La *función escópica*: permite reconocer a un otro, a un sujeto al que se mira y se reconocen en él los signos del sufrimiento o la labor, los “puños cerrados”, las “quemaduras”; pero que también mira, que interpela a quien lo mira a través de una sinécdoque visual en la que el resto del cuerpo, su otredad, se asume por el perceptor. Y en esa relación con el otro a través de la mirada el perceptor funda al otro, pero también a sí mismo. Como apunta Sartre (1966):

La relación originaria entre yo y el prójimo no es solo una verdad ausente apuntada a través de la presencia concreta de un objeto en mi universo, es también una relación concreta y cotidiana de que hago experiencia a cada instante: a cada instante el prójimo me mira. (p.356)

En la mirada, que es un llamado al otro, se reconoce pues la existencia singular de un sujeto *percibido* con el que el sujeto *perceptivo* se identifica; pero la figuratividad de la imagen representada apunta a una información específica. Las manos quemadas se muestran para que el sujeto perceptivo refrende el testimonio de un sujeto percibido que

siente, que ha sufrido; y así se moviliza un *pathos* retórico que permite la *catarsis*. En dicha apertura catártica a otro, que es simulacro, se cumple el recorrido pulsional (Lacan, 2007): ver, verse, ser visto.

b) La *función cultural*: donde el aspecto comunicativo que supone la *catarsis* actualiza también un *logos* y un *ethos*, de manera que las posibilidades de la valoración moral se trasladan a la esfera de la persuasión. Aquí hay una relación entre la información que se muestra y dónde se muestra. La valoración será entonces negativa en la relación entre el sujeto percibido y el espacio en el que se percibe. La operación retórica visual de la metáfora sirve como alegoría crítica sobre la naturaleza del espacio: las connotaciones de dolor, sufrimiento, situación social, se asocian al lugar de la proyección (en este caso particular una entidad bancaria). En la evolución de las prácticas artísticas visuales el uso de la metáfora, la alegoría y la ironía se ha convertido en estrategia para poner en cuestión las circunstancias socio históricas propias de su praxis.

En otro tipo de imágenes visuales que se comprendan dentro del cuerpo de evidencias de la obra de Wodiczko, la función escópica no versará sobre la identificación del otro como sujeto percibido sino sobre un posible objeto percibido, a partir del cual la figuratividad de la representación de la información seleccionada pondrá en relación al sujeto perceptivo con una particularidad del mundo y su carga simbólica. Por su parte, la función cultural versará sobre la carga simbólica de la imagen y la disposición que propone hacia ciertos comportamientos y actitudes frente al mundo

12.5.2 Los imaginarios: circulación y producción

Las imágenes, como se apuntaba al inicio del apartado, no se producen como objetivaciones materiales de fragmentos interpretados del mundo; más bien, se construyen en la interacción entre los sujetos que las perciben. De cierta manera, la representación figurativa como imagen especular, si bien representa una entidad particular del mundo físico, es solo a partir de cierta tensión interpretativa que posibilita la identificación de su sentido propio. En tanto signo, una imagen, cualquier imagen, hace parte de un entramado de significaciones posibles en regresión al infinito que Peirce ha denominado semiosis ilimitada; y como constructo, está atravesada en su dimensión estética, semiodiscursiva y simbólica por las circunstancias propias de su aparición histórica. Esto parece indicar, tal como menciona Abril (2012, p.31), que “las imágenes nunca vienen solas, ni se las reconoce fuera de colecciones y redes imaginicas

virtuales. Las imágenes siempre *adhieren algún imaginario social*, son a la vez parte y resultado de esos imaginarios”. Así entendidas, las imágenes en sentido amplio se construyen al interior de matrices de producción y reproducción de sentido, que supone cierto orden particular de la realidad y cuya naturaleza es irreductiblemente sociocultural.

El concepto de imaginario permite el paso de la perspectiva de la imagen como materialización objetiva a la de la imagen como elemento de una red compleja de relaciones. La historia de su uso atraviesa la historia del pensamiento occidental pasando por todas las disciplinas humanísticas y las ciencias sociales. Bastará aquí con entender la definición de imaginario que presenta Abril (2007)

Un imaginario es, en fin, un abigarrado repertorio de imágenes compartido por una sociedad o por un grupo social, el espacio de las objetivaciones de la imaginación colectiva. El imaginario comprende representaciones, evidencias y presupuestos normativos implícitos que configuran un modo de "imaginarse" el mundo, las relaciones sociales, el propio grupo, las identidades sociales, los fines y aspiraciones colectivas, etc.

Los imaginarios sociales apelan tanto a la capacidad creativa como a los conocimientos y prácticas sociales y se legitiman y reproducen a partir de mediaciones simbólicas (tradición, memoria colectiva, discursos mediáticos). Pero en esas objetivaciones colectivas se constatan los elementos que conforman también la subjetividad propia de los sujetos imaginantes (Martínez Iglesias, 2011); de manera que tienen “encarnaciones” que permiten la creación de realidades individuales que dependen del sustrato ideológico legitimado por la comunidad. A partir de la perspectiva del imaginario como espacio virtual de objetivación de las representaciones y mediaciones simbólicas del cuerpo social. Se intentará establecer un posible “imaginario visual” de Krzysztof Wodiczko a partir de dos ejes estructurales: a) Los espacios y objetos que aparecen como recurrencias significantes en la muestra seleccionada b) las oposiciones simbólicas que se establecen desde el ámbito figurativo pero que tienen relación directa con la dimensión axiológica representada en el texto visual

a) El inventario imagético de objetos está en gran medida definido por el repertorio de imágenes visuales figurativas mencionado en el capítulo 1 y que supone un desglose del cuerpo de evidencias. Los espacios guardan una relación ineludible con los objetos y se convierten también en su representación. El cuerpo como imagen se presenta siempre seccionado, la mirada se focaliza en órganos, en miembros, en secciones, donde las manos son recurrentes. Ese cuerpo seccionado es también el cuerpo del edificio, del

monumento que el autor escoge para proyectar “otros cuerpos”. Los pórticos, las columnas, las fachadas, son también partes del cuerpo arquitectónico al que se intenta aprehender como un todo que pueda condensar su monumentalidad. Las armas que son el otro elemento recurrente aparecen indistintamente completas o seccionadas, apuntando siempre como potencialidad de la memoria de los monumentos a la guerra donde se proyectan. El vestuario que se proyecta en relación directa con el cuerpo y permite que la representación del mismo no sea la de cualquier cuerpo sino la de sujetos con roles identificados, encarnados en la imagen, el político, el burócrata, el padre, la autoridad.

b) Las oposiciones simbólicas tienen que ver con lo visible/invisible figurativo y como esa dialéctica permite contraponer valores simbólicos. El cuerpo es al mismo tiempo el de un individuo particular proyectado en la imagen y el cuerpo social, cuya relación entre el todo y las partes al igual que en el espacio está determinada por dispositivos de control, disciplinarios. El edificio, la estructura arquitectónica en relación a la imagen del cuerpo, es el medio para la reproducción simbólica del mito del poder institucionalizado. La representación del traje revela la apariencia, pero desenmascara en el espacio la contradicción entre la función arquitectónica del espacio público y el espacio público privatizado. La potencialidad destructiva de las armas es también la destrucción de la memoria colectiva a través de la resignificación del espacio en el que se intenta imprimir una función social diferente a los memoriales de guerra como espacios públicos para humanizar un icono arquitectónico que representa unos valores ideológicos oficiales en los que se mitifica la guerra como el noble sacrificio del padre, del ancestro.

De lo anterior se sigue que las oposiciones simbólicas no son “oposiciones” en sentido estricto, sino mediaciones superpuestas. Aunque la indagación en el imaginario resulta escueta en comparación a la riqueza simbólica y representativa de la obra de Wodiczko; la descripción de los anteriores ejes estructurales nos permite un punto de comparación fundamental entre el imaginario de la práctica artística y el imaginario social en la que esta se inscribe. Por supuesto, una comparación punto a punto demanda un despliegue metodológico distinto que permita desglosar también los elementos estructurales propios de las colectividades en las que la obra se despliega. Finalmente, la circulación del repertorio de imágenes que conforma el imaginario visual y simbólico de la obra de Wodiczko permite, en este punto del análisis, vislumbrar una

práctica artística crítica y que constantemente cuestiona a sus eventuales espectadores a partir de la relación entre la imagen y el espacio.

13 Conclusiones

13.1 Humanizar el espacio

La posibilidad de reconstruir isotopías temáticas y figurativas en el análisis de la dimensión semántica de la obra de Wodiczko permite aprehender su práctica artística como una unidad completa. El hecho de que unidades específicas de significado puedan rastrearse a lo largo de la muestra seleccionada establece fundamentalmente la idea de una elaboración semioestética continuada, recurrente y no fragmentada.

Si bien sería posible, y por demás interesante, intentar establecer relaciones entre elementos plásticos (color y forma, esencialmente) la apuesta metodológica se focaliza exclusivamente en los aspectos figurativos de la obra. Sería insuficiente reducir la obra a sus elementos plásticos y aplicar criterios selectivos desde una teoría de la percepción empírica o de un purismo formal exacerbado; como lo sería también abandonarse a las ambigüedades propias del imperio de lo simbólico. La figuración en tanto “representación” aparece como una vía intermedia que permite aprehender unidades elementales estables y fácilmente relacionables puesto que se requiere la conjunción entre aspectos perceptuales (plásticos) y estructuras de modelización icónica en orden de establecer relaciones significantes. Se ha entendido pues, dejando de lado las profundas discusiones que atraviesan el campo de la semiótica a propósito del tema de la iconicidad, que lo icónico refiere a la capacidad de representativa del signo visual.

Atendiendo a la formulación del esquema tetrádico que propone Klinkenberg (2006), en el eje stimulus-significante, es decir, entre el conjunto de características sensoriales que conforman el soporte activo del signo y el modelo estable de reconocimiento de stimuli visuales se establecen pruebas de reconocimiento y conformidad. Mediante la prueba de reconocimiento es posible establecer una tasa mínima de identificación de rasgos perceptuales en el conjunto de stimuli visuales que permiten luego, mediante la prueba de conformidad, confrontar el esquema de representación frente al modelo por su pertenencia a un tipo estable. Aquí se refuerzan las ideas de Magariños referentes al funcionamiento cognitivo de los atractores mnemónicos y su función de actualización de un conjunto mínimo de formas percibidas organizadas para el reconocimiento de imágenes mentales, y su clasificación de las imágenes materiales visuales como signos icónicos (qualisignos, sinsignos, legisignos); de lo que se sigue que, todo signo visual comprende entonces una dimensión significativa que por su naturaleza icónica se compone tanto de contenido como de expresión.

La distinción entre plano de contenido y plano de expresión, que propone Hjelmslev, en términos del signo visual resulta fundamental si se atiende al hecho de que la visualidad en su dimensión significativa proporciona evidencia empírica para demostrar una correspondencia suficientemente estable entre lo puramente representado en el hecho visual y la valoración simbólica y cultural derivada de dicha representación. El hecho visual elevado a la categoría de signo en la manifestación artística comprende una estabilidad perteneciente por un lado a tipos icónicos y por otro lado a tipos cognitivos (entendiendo el concepto de tipo en sus dos acepciones como se ha mencionado en el capítulo I). A partir de esta reafirmación teórica de las tesis de Greimas y Courtes, se ha producido la distinción y posterior reconstitución entre isotopías figurativas y temáticas; y sus correspondientes relaciones a través de las ocurrencias observadas a lo largo de la obra de Wodiczko.

Sin agotarse en aspectos cuantitativos, resulta válido afirmar que hay una recurrencia generalizada a tipos icónicos referentes al cuerpo humano, a sus partes y a sus formas; de manera que es posible entrever una proyección del cuerpo humano como valor estético esencial de esta práctica artística. Se asiste en la obra de Wodiczko a una dramatización de lo corporal en el espacio público; a una (re)presentación de la relación entre el cuerpo individual y el cuerpo social, entre el cuerpo humano y el cuerpo urbano. Y es esta relación representativa la que en último término dará cuenta del carácter crítico de su práctica artística. Por su parte, el establecimiento de isotopías temáticas aparece de manera un poco más compleja puesto que las remisiones simbólicas son inferidas a partir de la estabilización enciclopédica de los tipos cognitivos; sin embargo, la selección temática no es aleatoria.

Las condiciones históricas y sociales de aparición de la obra permiten la asignación de sentidos y valoraciones a las remisiones simbólicas que se convierten en sustrato (contenido) de los elementos expresivos. De tal manera que tanto las proyecciones de partes del cuerpo como de instrumentos bélicos se disponen en relación casi simétrica. Si en la tabla 5 se ha resaltado la existencia de un eje de relación “cuerpo humano/ humanidad”, esto responde a la generalización de un cierto tipo de exploración temática y figurativa. El programa estético de Wodiczko tendría como punto central la observación del cuerpo y sobre todo su derivación hacia lo humano que intenta destacar en lo profundo de la estructura arquitectónica. Tanto las manos humanas como los misiles, la relación amo/esclavo como la guerra, se proponen desde su dimensión significativa como inseparables de un concepto de humanidad que se propone desde una mirada estética pero cuyo valor semántico resulta transestético; por supuesto, parece un tanto más simple aprehender esto en la proyección de las manos que en la de cadenas, y sin

embargo en aquellas proyecciones donde no hay referencia figurativa explícita al cuerpo acontece una prefiguración “negativa” de aquello que se niega al cuerpo: el cerramiento en relación al espacio habitable, la guerra (y la muerte) en relación a la vida. Si existe entonces una serie de recurrencias que se pueden rastrear a nivel intertextual permeando toda la obra de Wodiczko y poseen todas ellas un eje de relación común tal como se ha descrito, la configuración semántica de su obra nos revela el intento de humanizar el espacio a partir de la resignificación de los elementos del cuerpo arquitectónico.

14.2 De la composición a la valoración

Resignificar tiene aquí el carácter de una nueva configuración de elementos previamente significantes. A partir de esta premisa se asume la existencia de un cuerpo arquitectónico como conjunto de unidades significantes. La discusión al respecto de cómo se construye una semiótica de la significación del espacio público requerirá un cuerpo teórico distinto al que subyace a la presente investigación y por tanto se formula aquí apenas como una serie de ideas generales. Baste en lo sucesivo con entender que el monumento, el edificio corporativo, el museo, en general el grandísimo etcétera que comprende extensivamente el conjunto susceptible de formar parte de aquello llamado “cuerpo arquitectónico” puede entenderse también como signo, sea de la institucionalidad, de la memoria o del desarrollo propio de la sociedad capitalista. Mediante la proyección de elementos figurativos capaces de remitir en su dimensión simbólica a unidades temáticas definidas, Wodiczko plantea no solo una posibilidad de apertura ante una experiencia estética singular que potencialmente transforma lo concebido frente al espacio público, sino también un cuestionamiento; pero para entenderlo se requiere la consideración específica del aspecto compositivo de la obra.

Como se estableció en el capítulo II, dedicado a la dimensión sintáctica de la obra en cuestión; y en ciertos apartes de los capítulos III y IV, la configuración particular de elementos significantes propios de la proyección sumados a su integración con el soporte, esto es aquí el llamado cuerpo arquitectónico, producen lo que más adelante deberá entenderse como sentido. Se trata pues de comprender por un lado el funcionamiento del par sintagma-paradigma frente al repertorio de posibilidades figurativas que componen la obra; y por otro lado, la relación entre proyección y soporte.

Se ha insistido en que la dimensión sintáctica del signo visual debe entenderse en el orden del espacio y no en el carácter temporal (sucesivo) de los elementos presentados en la

manifestación artística. La comprensión de una sintaxis del espacio permite el acercamiento a la obra desde la perspectiva de la articulación, entendiendo el signo como unidad articulada en orden jerárquico por elementos comprendidos tanto en el plano del contenido (tipo) como en el plano de la expresión (significante). La organización interna del signo visual comprende también las relaciones particulares entre unidades subordinadas y supraordenadas que de acuerdo a su función serán distintivas (aspectos plásticos) o significativas (estabilizaciones icónicas). De lo que se sigue que sea posible descomponer cada manifestación en tanto signo visual para hacer manifiestas sus relaciones sintácticas teniendo en cuenta tanto los aspectos preicónicos, en este caso particular referidos exclusivamente a la forma, como las modalizaciones icónicas que componen el carácter figurativo de los significantes. Así pues, se puede explorar de manera más profunda la construcción del plano de la expresión a nivel global.

Por su parte, las unidades figurativas manifiestas se relacionan a partir del par axial sintagma-paradigma; lo que permite entender el repertorio figurativo a partir de la exploración temática. En la realización general de la obra se aprehende cada manifestación que compone la muestra como modelo de relaciones espaciales entre elementos significativos, esto es, como sintagma individual. Cada sintagma, cada manifestación, guardará en su configuración interna las relaciones espaciales entre significantes que el autor disponga de acuerdo con las potencialidades propias de cada dominio temático. El repertorio global de la muestra está atravesado por los ejes de relación sintagma (combinación) y paradigma (selección); de manera que como se muestra en la ilustración 7, la configuración figurativa última de cada sintagma/signo visual depende de potencialidades combinatorias bien definidas. Ahí donde el dominio temático configura la isotopía /guerra/, como lo vemos en IMV017, IMV012 o IMV027, el autor dispondrá de elementos paradigmáticos que refuercen, en el plano de la expresión, la remisión a los valores simbólicos asociados a la guerra. Esto último puede resultar quizá tautológico en la experiencia estética que se abre frente a la obra; y sin embargo, en tanto estrategia metodológica refuerza la hipótesis de un sustrato significativo focalizado a partir de un eje de relación particular.

Lo anterior se constituye en fundamento para explicitar una tipología sintagmática que pueda dar cuenta de las posibilidades combinatorias entre signos visuales a partir de la noción de plano fotográfico. No se trata pues de una reducción semiótica entre sistemas de significación; la noción de plano se aplica como perspectiva física visual de los elementos de una imagen material visual tal como los captaría un posible observador desde un lugar fijo determinado, abarcando el cuadro total a lo largo de la profundidad implícita de la imagen. Esencialmente

operante, la distinción de planos permite vislumbrar la relación entre los significantes proyectados, el soporte y la instancia virtual observador. Como se apunta en el capítulo II, se tiene en cuenta la proporción relativa del encuadre proyectado y no el registro general de evidencias fotográficas. El análisis del uso del plano apunta a la determinación de dos características de la obra: en primer lugar, las diferencias en la combinación sintagmática producen esquemas compositivos que se presentan más o menos cercanos a un virtual observador; es decir, según el plano fotográfico al que se recurre en la proyección para resaltar los motivos representados, se produce una toma de distancia frente a un eventual espectador que experimenta la obra. En segundo lugar, la composición puede aparecer como simple en los casos en los que se trata de un plano autónomo, toposintaxis de primer nivel, de manera que la muestra debe considerarse como un sintagma visual completo y de lo que se sigue que dicho sintagma visual representa una unidad narrativa y discursiva. Un sintagma visual de primer nivel tal como IMV018 comprende en su unidad diegética (narrativo/discursiva) tanto los aspectos contextuales como las inclinaciones propias de su autor; y en su aparición confluyen las condiciones históricas que han permitido el tránsito de la manifestación artística hasta su momento actual, tanto como las condiciones sociales, económicas y políticas que agencian la asignación de sentidos. Así pues, la unidad diegética de IMV018 establece una comparación entre el régimen de la Alemania Nazi y la legitimación del régimen del apartheid en Sudáfrica. Se trata entonces de la exploración de un dominio temático a partir de un motivo único. La toposintaxis de segundo nivel, por su parte, presenta un esquema compositivo en el cual confluyen distintos motivos relacionados pero mostrados a partir de diferentes planos, esto es, su escala y distancia relativa no conserva una relación simétrica; la unidad narrativa comprendida por un sintagma visual compuesto de este tipo permite la exploración de dominios temáticos particulares a partir de expresiones figurativas distintas interrelacionadas no secuencialmente por un lado bajo la forma de la comparación paralela, que revela a partir de binarismos las tensiones propias de fenómenos sociales transhistóricos; o bien lo hace a partir de la potencialidad descriptiva bajo la forma de una “escena” completa seccionada.

La relación que se establece entre el espectador y la obra a partir del plano es de intimidad si el plano es más cerrado o de lejanía si por el contrario el plano es general. Este uso del plano revela una intencionalidad enunciativa en tanto los temas explorados pueden aparecer resaltados o diluidos, cercanos o lejanos, lo que produce un efecto dramático que en último término constituye el relato propio de la obra. La virtualidad del punto de vista del observador es un simulacro proxémico que moviliza una serie de valoraciones socioafectivas del autor

frente al tema explorado; esto es, el punto de vista que puede dictar el esquema de la mirada propuesto por el autor tiene la posibilidad de expresar su subjetividad. Es posible concluir que la distancia virtual del plano frente al observador lo implica en cada una de las muestras actualizando una distancia simbólica de acuerdo a la valoración que hace el artista del dominio temático explorado. Dicha implicación del observador responde a una apertura de la obra donde éste se convierte en testigo mientras el autor presenta, sobre el escenario vertical que constituye el soporte, aquello que es objeto de su indagación. De acuerdo con lo anterior, el espacio interno propio de la obra no solo representa un modo de organización de los elementos que la componen, esto es, el espacio trasciende los límites de la composición y se convierte en escenario del juicio valorativo en un desplazamiento desde la subjetividad del autor hacia el encuentro con la experiencia del espectador.

14.3 Mundos posibles y posibilidades del mundo

La consideración de un mundo posible desborda los límites de una apuesta metodológica y se convierte en una de las formas de entender la profundidad de una expresión artística y las posibilidades de la experiencia estética. El concepto de mundo posible remite tanto a la materialidad como a la dimensión subjetiva comprendida en una creación artística particular, pero sitúa los efectos de sentido de la misma como una realidad coexistente. Se trata, pues, de entender la obra de arte como un momento de emergencia del ser en el mundo, como una forma de alcanzar la verdad condensada a propósito de las condiciones socio-históricas de su propia aparición. Así, deben entenderse dos perspectivas del mundo posible que propone la obra de Wodiczko: por un lado, se trata de una serie de transformaciones semióticas de la realidad; y por otro, responde a un entramado complejo de relaciones subjetivas y posibilidades de interacción con la realidad.

En la línea de las transformaciones semióticas es necesario considerar que la dimensión pragmática de la obra vincula su dimensión enunciativa (la obra que dice) y visual (la obra que muestra), que como se ha ilustrado a lo largo de la presente investigación tienen modos distintos de funcionar. En cada muestra de la obra de Wodiczko la propuesta perceptual, sea la exploración de la relación entre cuerpo humano y cuerpo arquitectónico, sea la memoria de la guerra frente al espacio público como memorial, está ligada a partir de referentes “reales” a una sustancialidad simbólica; lo que implica que las posibilidades de sentido atribuibles a cada una dependen de las condiciones en que se actualizan. El contexto deja de ser así una mediación

relativa para convertirse en condición necesaria de comunicación. Se trata entonces de una obra “que dice” a través de la mostración de una realidad particular en un tiempo y lugar determinado, en una situación determinada producto de un devenir histórico y atravesado por factores sociales, en una disposición inferencial para reconstruir la intención del autor. Por supuesto, debe entenderse que se habla de la obra en acción, que como enunciado, como acto comunicativo, deviene en acto social. Los referentes reales de los que se origina la obra se convierten en referentes contruidos localizados que actualizan las formas del mundo posible: las manos humanas se convierten en símbolos del poder burocrático o de las exigencias políticas de un grupo particular, las cadenas se convierten en el producto propio de los procesos de gentrificación agenciados por las industrias culturales y en último término en el triunfo del capitalismo tardío en las sociedades democráticas. De lo anterior se puede afirmar que cada enunciado, cada muestra de la obra de Wodiczko entendida en su dimensión comunicativa y discursiva, comprende el paso de la experiencia estética a la práctica social, donde finalmente reside su valor en tanto propuesta artística. Dicho paso es un proceso de construcción referencial atravesado por operaciones y relaciones retóricas.

Por su parte, la función autor desde la dimensión pragmática comprende junto a la creación de un mundo posible que pueda satisfacer necesidades estéticas, la transcendencia de lo concreto individual. El autor confronta las limitaciones propias de su quehacer artístico y las condiciones de aparición de su obra para producir significación y adjuntar a la realidad objetiva su propuesta artística como posibilidad. El paso de la experiencia estética al hecho social solo es posible en tanto las posibilidades de desentrañar el sentido de la obra se gestan en el escenario de la legitimación social. De tal forma, una propuesta artística como la de Wodiczko no constituye una objetivación material de fragmentos del mundo; más, su sentido se construye de manera interactiva. En sentido amplio, todos los elementos del mundo posible que plantea Wodiczko se construyen al interior de matrices de producción y reproducción de sentido delimitadas socioculturalmente. De lo que se sigue que el mundo posible de la propuesta artística trasciende lo concreto individual en tanto conforma un imaginario. El concepto de imaginario permite entrever el desplazamiento de la subjetividad efectiva agenciada en el mundo posible hacia un espacio virtual de legitimaciones objetivas de las representaciones simbólicas contruidas al interior de la obra. Esto es, la realidad individual que se configura como mundo posible se encuentra con la posibilidad de universalizarse, de que sus sentidos sean reconstruidos por fuera del contexto inmediato de su producción gracias a su adherencia a una compleja red de mediaciones simbólicas que legitiman la práctica social. Sin embargo, dicha legitimación no

resulta restrictiva en tanto que permite la incorporación de nuevas subjetividades siempre que la propuesta artística resulte relevante. La relevancia de la obra de Wodiczko y por tanto su paso del mundo posible a un imaginario constituido y legitimado estriba en que su propuesta despliega valores a partir del uso de elementos retóricos visuales y la apropiación del espacio arquitectónico como soporte de la obra, fijando efectos de sentido que sobrevienen a la alteración contextual y en los que el espectador puede acceder fácilmente a las posibilidades de significación.

La presentación de un mundo posible en la obra de Wodiczko implica la existencia de una suerte de realidad construida a partir de transformaciones semióticas (la resignificación del cuerpo arquitectónico, la selección y combinación de elementos figurativos, la mostración de un esquema de la mirada) que configuran en suma su dimensión comunicativa y de las formas de interacción entre la obra y el espectador a partir de la praxis (el paso de la práctica artística al hecho social). Dicha realidad coexiste con la realidad objetiva, esto es, se presenta como posibilidad del mundo, como momento estético fundamental mediante el cual se aprehende el mundo desde una subjetividad encarnada. La experiencia estética que comprende la obra de Wodiczko, desde la perspectiva de la presentación de un mundo posible, atraviesa tres momentos que permiten el tránsito del arte a la acción: en un primer momento (*poiesis*), la producción de la obra transforma el entorno, y aquí emerge el ser del autor proyectado en la obra que satisface su necesidad de encontrarse con el mundo. Segundo, (*aisthesis*) esa subjetividad proyectada en la obra (las valoraciones y sensaciones propias del autor) se encuentra con el universo íntimo del perceptor. Los elementos que Wodiczko ha dispuesto en la creación de su obra generan emociones y quien la percibe identifica nuevas posibilidades donde, por ejemplo, el cuerpo arquitectónico, sus usos y sus restricciones, guardan una relación irreductible con el cuerpo humano; y es en la identificación de dichas posibilidades que lo cotidiano aparece renovado y el perceptor se apresta a las transformaciones que la obra propone. El último momento (*Catarsis*) propone una liberación del perceptor a partir de su encuentro con la obra; el contemplador se libera de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y se orienta a la acción. El juego de valoraciones críticas y cuestionamientos que propone la obra de Wodiczko atraviesa estos tres momentos para dirigir al espectador (perceptor en términos cognitivos, contemplador en términos estéticos) hacia el hecho social, hacia la toma de conciencia de aquello que Wodiczko denuncia o pone en evidencia mediante su práctica artística.

14.4 El decir de la obra

Si es posible analizar desde una perspectiva semiótica la obra de Wodiczko, y lo siguiente valdría para cualquier práctica artística, esto se debe a la premisa fundamental de que cualquier manifestación de aquello llamado arte (teniendo en cuentas todas las posibilidades de entender el arte) posee como sustrato una dimensión comunicativa. El arte aquí considerado como sistema modelizante secundario, de acuerdo con Lotman (2011), constituye también un lenguaje y su función es comunicar. Toda práctica artística constituye un discurso y su realización actualizada, en cada manifestación artística particular, es el enunciado; sin embargo, en tanto actualización, el enunciado solo puede comunicar si se encuentra fácticamente como relación entre sujetos discursivos. La función esencial de una semiótica aplicada al discurso artístico, por ejemplo, a aquello que dice Wodiczko con su obra, es develar las formas mediante las cuales autor y espectador entran en comunicación incluso si la manifestación artística particular se percibe distante de sus condiciones inmediatas de aparición.

En las muestras que corresponden a la primera década de las proyecciones de Wodiczko se asiste a un espacio comunicativo en el cual se actualizan las instancias virtuales de la comunicación. Tanto autor como espectador son interlocutores en un proceso comunicativo y ambos poseen un rol activo dentro de dicho proceso. No se trata pues del decir del autor en la obra que luego el espectador debe reconstruir sea en el momento mismo de la aparición de la obra o posteriormente en la mediación curatorial que impone la exhibición retrospectiva. Por el contrario, la comunicación como proceso activo en la obra exige un juego de virtualizaciones y actualizaciones en las que el enunciado se convierte en la figura central. Ambos interlocutores se proyectan en el enunciado como instancias virtuales, enunciador y enunciatario, y cuya existencia solo tiene lugar en el momento activo en que la obra se percibe como enunciado.

En la obra de Wodiczko aparecen temas recurrentes como la guerra, la muerte, la institucionalidad, el uso del espacio, que responden a hechos sociales claramente determinados y que guardan una relación estrecha con las formas en las que se conciben ciertos valores simbólicos al interior de la cultura occidental: la celebración de la memoria de guerra, los procesos de gentrificación, el control del espacio y del cuerpo a través de la urbanización, la representación del poder estatal mediante el espacio arquitectónico, la situación del habitante de calle frente a la indolencia del pasante. Queda claro que a partir de los dominios temáticos es posible establecer el tema central de la práctica artística. Aquello que la obra de Wodiczko dice, el intercambio comunicativo entre los interlocutores, existe solo como posibilidad de

actualización enunciativa. Mediante los elementos que componen el enunciado, el enunciador (la voz responsable del enunciado) construye las posibilidades a partir de las cuales tiene cabida su enunciatario (coparticipe del enunciado). En la obra de Wodiczko, el enunciador moviliza la dimensión ética del enunciatario a partir de valoraciones críticas respecto a problemáticas sociales correspondientes a los dominios temáticos explicitados y de esta forma, al mostrarse como un aliado, cercano a ese tercero del cual se habla en el enunciado, invita a su enunciatario a asumir como suya también una valoración crítica. El discurso de la obra de Wodiczko posee una orientación social fundamentalmente crítica evidenciada tanto en su forma de argumentación en la que la dimensión ética prefigura las dimensiones cognoscitiva y emotiva como en la forma en que a partir de las tonalidades (intencional, predictiva y apreciativa) se construyen los sujetos discursivos. A partir de la enunciación Wodiczko despliega un enunciador (yo) que critica hechos sociales y culturales mostrándose cercano a los mismos como tema central de su obra (él) para cuestionar y confrontar a su enunciatario (tú).

En último término, la intimidad que se establece entre el enunciador y el tema constituyen la eficacia y relevancia de la apuesta artística de Wodiczko. En la denuncia (presentación crítica) de sus temas recurrentes, Wodiczko plantea la posibilidad de un mundo donde se hace evidente la relación entre lo visible y lo invisible; lo visible como aquello dado, predeterminado e indiscutiblemente legitimado al interior del cuerpo social en contraste con lo invisibilizado, aquello que coexiste en el fondo de las sociedades democráticas pero que no recibe legitimación social, la memoria colectiva como celebración de la muerte, el uso del espacio como dispositivo de control, la desigualdad de las condiciones de vida ante el triunfo del capitalismo tardío. La obra de Wodiczko es en suma una crítica sistemática a la profunda relación entre el sujeto y el espacio en las grandes sociedades urbanizadas.

14 Anexos

Tabla 10 Inventario de la muestra seleccionada

AÑO	TÍTULO DE LA OBRA	LUGAR	REFERENCIA
1981	Massachusetts Institute of Technology	Cambridge, Massachusetts. Estados Unidos.	[IMV001]
1981	School of Architecture, Technical University of Nova Scotia	Halifax, Canada	[IMV002]
1981	Scotia Tower	Halifax, Canada	[IMV003]
1982	festival center complex	Adelaide, Australia.	[IMV004]
1982	Art Gallery of New South Wales	Sydney, Australia	[IMV005]
1982	Mutual Life and Citizens Assurance Company Centre Tower	Sydney, Australia	[IMV006]
1982	Qantas International Centre	Sydney, Australia	[IMV007]
1983	Federal Courthouse	Ontario, Canada	[IMV008]
1983	Hauptbahnhof	Stuttgart, Alemania Occidental	[IMV009]
1983	Memorial Hall	Dayton, Ohio. Estados Unidos	[IMV010]
1983	Museum of Natural History	Regina, Saskatchewan, Canada	[IMV011]
1983	Soldiers and Sailors Memorial Arch, Grand Army Plaza	New York City. Estados Unidos	[IMV012]
1984	Astor Building - The New Museum of Contemporary Art	New York City. Estados Unidos	[IMV013]
1984	AT&T Long Lines Building	New York City. Estados Unidos	[IMV014]
1985	Royal Bank of Canada, Place Ville- Marie	Montreal, Canada	[IMV015]
1985	Duke of York's Column, Waterloo Place	Londres, Inglaterra	[IMV016]
1985	Nelson's Column, Trafalgar Square,	Londres, Inglaterra	[IMV017]

1985	South Africa House, Trafalgar Square	Londres, Inglaterra	[IMV018]
1986	Allegheny County Memorial Hall	Pittsburgh, Pennsylvania. Estados Unidos	[IMV019]
1986	The Soldiers and Sailors Civil War Memorial “The Homeless Projection 2”	Boston, Massachusetts. Estados Unidos.	[IMV020]
1987	Martin Luther Kirchturm	Kassel, Alemania Occidental	[IMV021]
1988	Hirshhorn Museum	Washington DC. Estados Unidos	[IMV022]
1988	“The Border Projection part one” San Diego Museum of Man	San Diego, California, Estados Unidos	[IMV023]
1989	Whitney Museum of American Art	New York City. Estados Unidos	[IMV024]
1990	Lenin Monument	Leninplatz, Berlín Oriental.	[IMV025]
1990	Zion Square, Jerusalem A New Necessity	Jerusalén, Israel	[IMV026]
1991	Arco de la Victoria	Madrid, España	[IMV027]



[IMV001]

Krzysztof Wodiczko.

Massachusetts Institute of Technology

Cambridge, MA, 1981

Proyección organizada con asistencia técnica
del Massachusetts College of Art, Boston

© Krzysztof Wodiczko.



[IMV002]

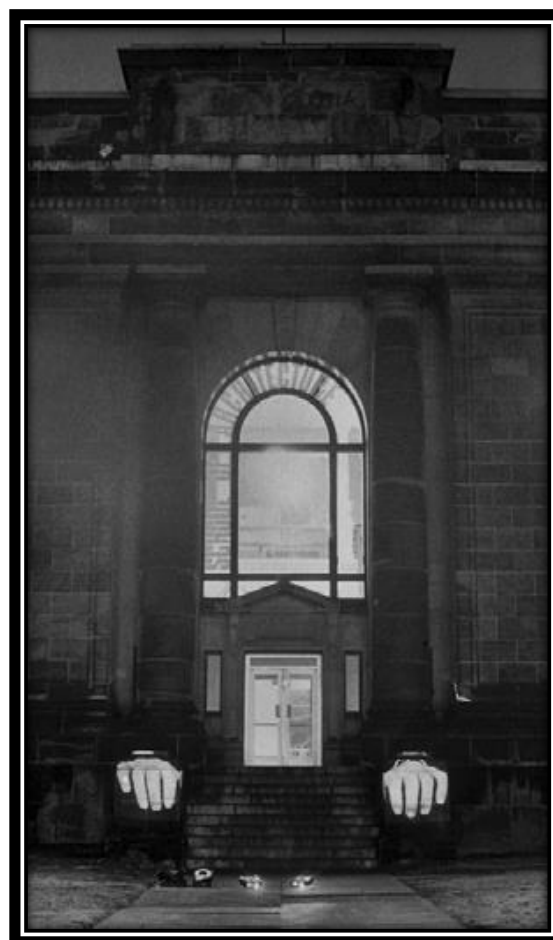
Krzysztof Wodiczko.
School of Architecture, Technical
University of Nova Scotia

Halifax, Canada: 1981

Proyección organizada por el Centre for Art
 Tapes y Eye Level Gallery en conjunto con
 exhibición en solitario.

© Krzysztof Wodiczko.

© Culture.pl





[IMV003]

Krzysztof Wodiczko.

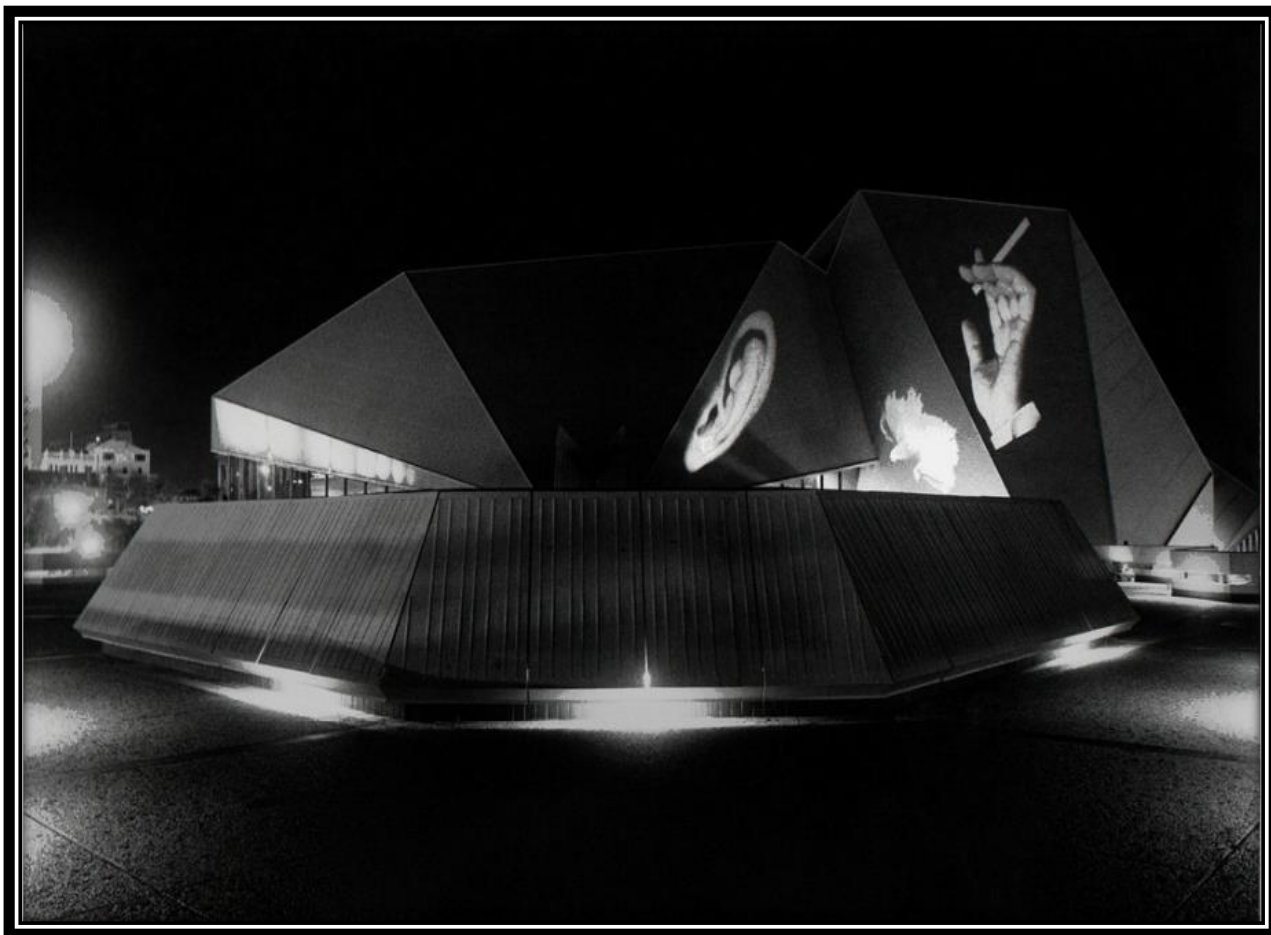
Scotia Tower

Halifax, Canada: 1981

Proyección organizada por el Centre for Art
Tapes y Eye Level Gallery en conjunto con
exhibición en solitario.

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV004]

Krzysztof Wodiczko.

Festival Centre Complex

Adelaide, Australia: 1982

Proyección organizada por el Adelaide Festival y la South Australian School of Art, en conjunto con la exhibición *Poetics of Authority: Krzysztof Wodiczko* de la galería del Colegio de Educación Avanzada de Sud Australia.

© Krzysztof Wodiczko.

© Artsy



[IMV005]

Krzysztof Wodiczko.

Art Gallery of New South Wales

Sydney, Australia: 1982

Proyección organizada para la apertura de la 4ta Biennale de Sydney.

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV006]

Krzysztof Wodiczko.

**Mutual Life and Citizens Assurance
Company Centre Tower**

Sydney, Australia: 1982

Proyección organizada para la 4ta Bienal de
Sydney.

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV007]

Krzysztof Wodiczko.

Qantas International Centre

Sydney, Australia: 1982

Proyección organizada para la 4ta Bienal de Sydney.

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV008]

Krzysztof Wodiczko.

Federal Court House

London, Ontario, Canada: 1983

Proyección organizada por la Greater London
Art Gallery

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV009]

Krzysztof Wodiczko.

Hauptbahnhof

Stuttgart, Alemania Occidental: 1983

Proyección organizada por Württembergischer
Kunstverein en conjunto con la exhibición
Künstler aus Kanada: Räume und
Installationen

© Krzysztof Wodiczko.

© Artsy



[IMV010]

Krzysztof Wodiczko.

Memorial Hall

Dayton, Ohio: 1983

Proyección organizada como parte del programa Arte en Lugares Públicos del City Beautiful Council y la asistencia de los estudiantes del departamento de artes de la Wright State University

© Krzysztof Wodiczko.

© Centrum Sztuki Współczesnej



[IMV011]

Krzysztof Wodiczko.

Museum of Natural History

Regina, Saskatchewan, Canada: 1983

Proyección organizada por la Regina Art
Gallery

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV012]

Krzysztof Wodiczko.

Soldiers and Sailors Memorial Arch, Grand Army Plaza

Brooklyn, New York City: 1983

Proyección organizada por la oficina administrativa de Prospect Park. Departamento de parques y recreación de New York City

Curador: Mariella Bisson,

programa Art-in-the-Park

© Krzysztof Wodiczko.

© Artsy





[IMV013]

Krzysztof Wodiczko.

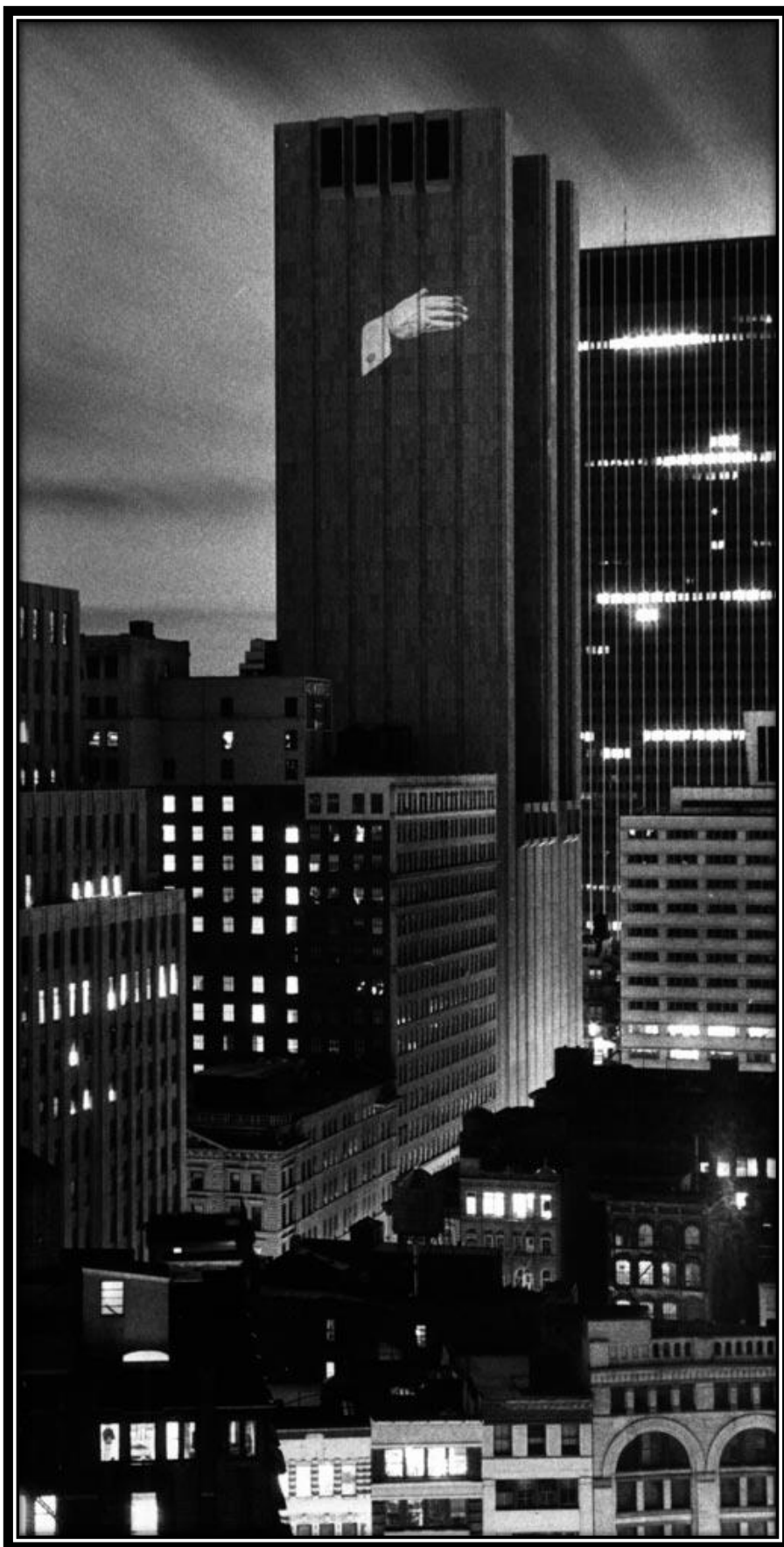
**Astor Building/The New Museum of
Contemporary Art**

New York City, New York: 1984

Proyección organizada por el Nuevo museo de
arte contemporáneo de New York City.

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV014]

Krzysztof Wodiczko.

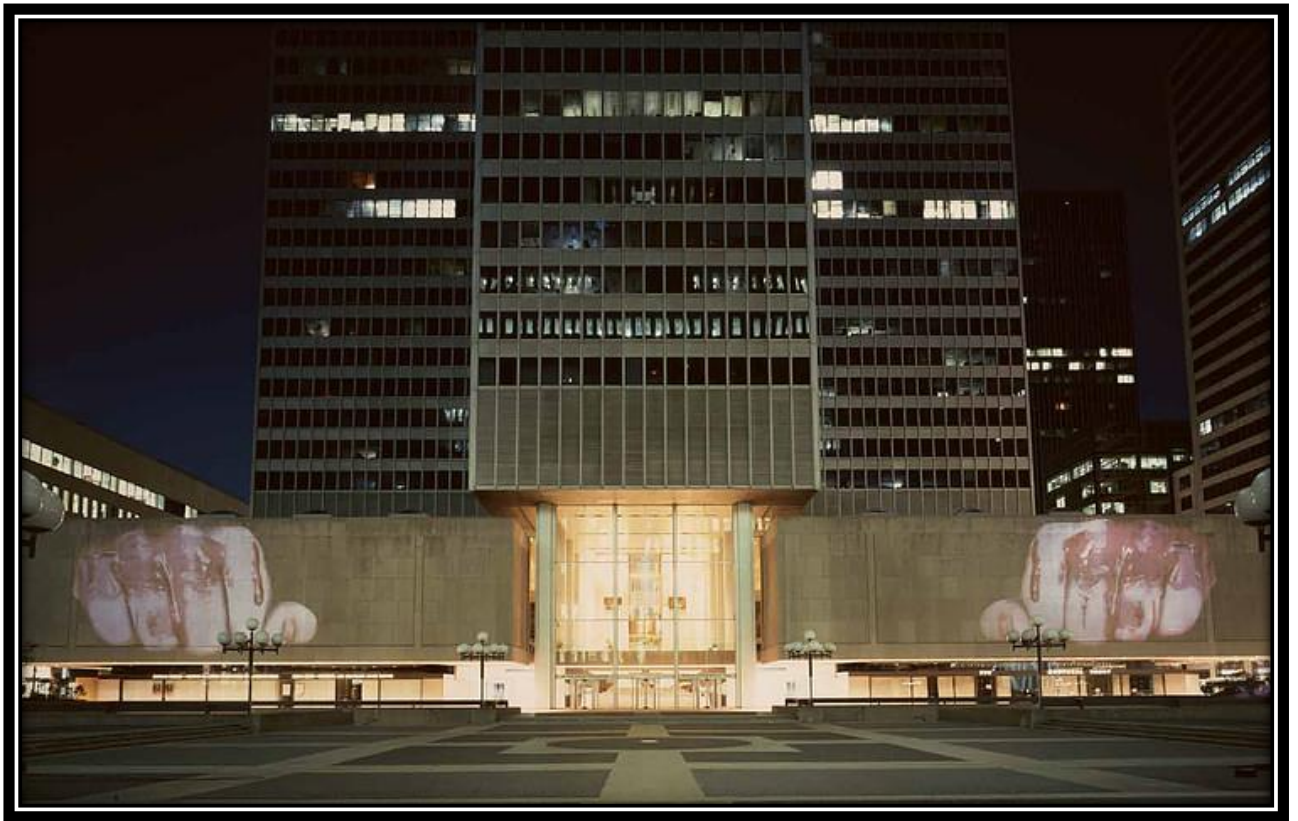
**AT&T Long Lines
Building**

New York City, New York:
1984

Proyección organizada por
The Kitchen, New York
City.

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV015]

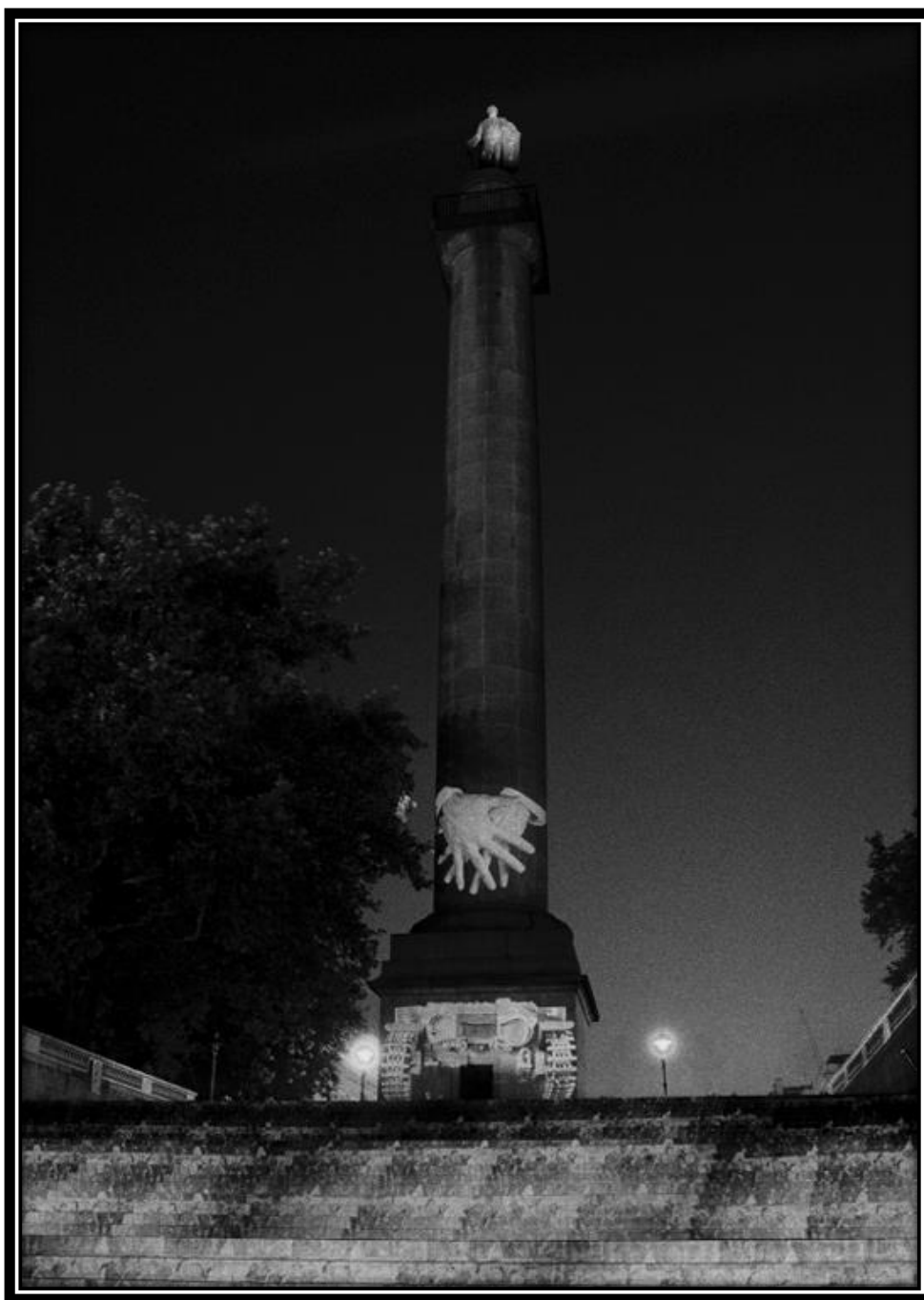
Krzysztof Wodiczko.

Royal Bank of Canada, Place Ville-Marie,
Montreal, Canada: 1985

Proyección organizada por el Centre
International d'Art Contemporain como parte
del Festival de Arte Contemporaneo Aurora
Borealis.

© Krzysztof Wodiczko.

© K-wodiczko.com



[IMV016]

Krzysztof Wodiczko.

Duke of York's Column, Waterloo Place

Londres, Reino unido: 1985

Proyección organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres y el Artangel Trust en conjunto con la exhibición en solitario en la Embajada de Canadá.

© Krzysztof Wodiczko.

© Fundacja Profile



[IMV017]

Krzysztof Wodiczko.

Nelson's Column, Trafalgar Square,

Londres, Reino Unido: 1985

Proyección organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres y el Artangel Trust en conjunto con la exhibición en solitario en la Embajada de Canadá.

Izquierda: Misil Balístico proyectado sobre la columna monumento a Horatio Nelson en Trafalgar square, frente a la embajada de Sud Africa.

Abajo: Detalle de una de las orugas proyectadas sobre los leones en la base de la columna

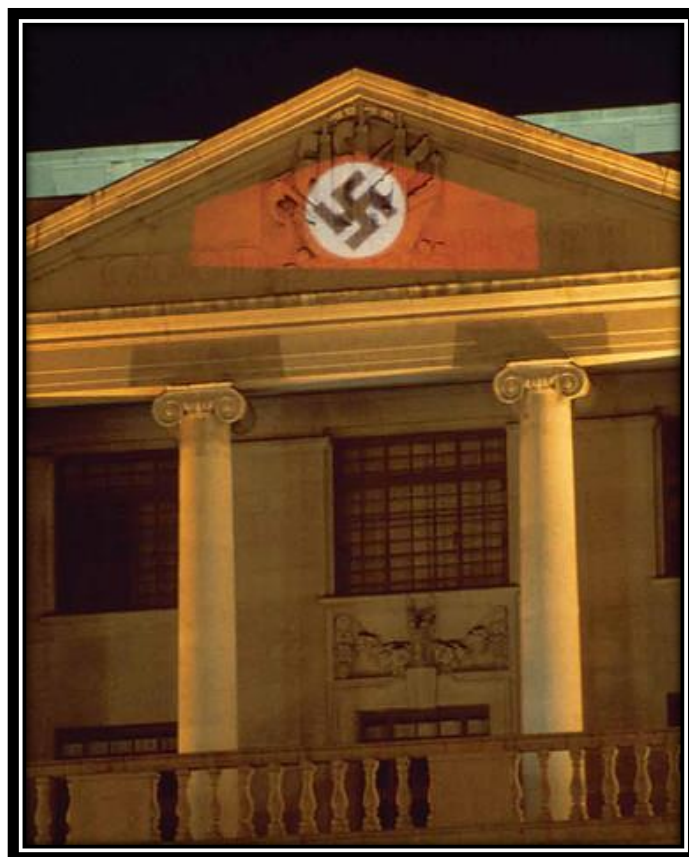
© Krzysztof Wodiczko.

© K-wodiczko.com





[IMV018]
Krzysztof Wodiczko.
South Africa House
 Trafalgar Square, Londres,
 Reino Unido: 1985
 © Krzysztof Wodiczko.
 © K-wodiczko.com





[IMV019]

Krzysztof Wodiczko.

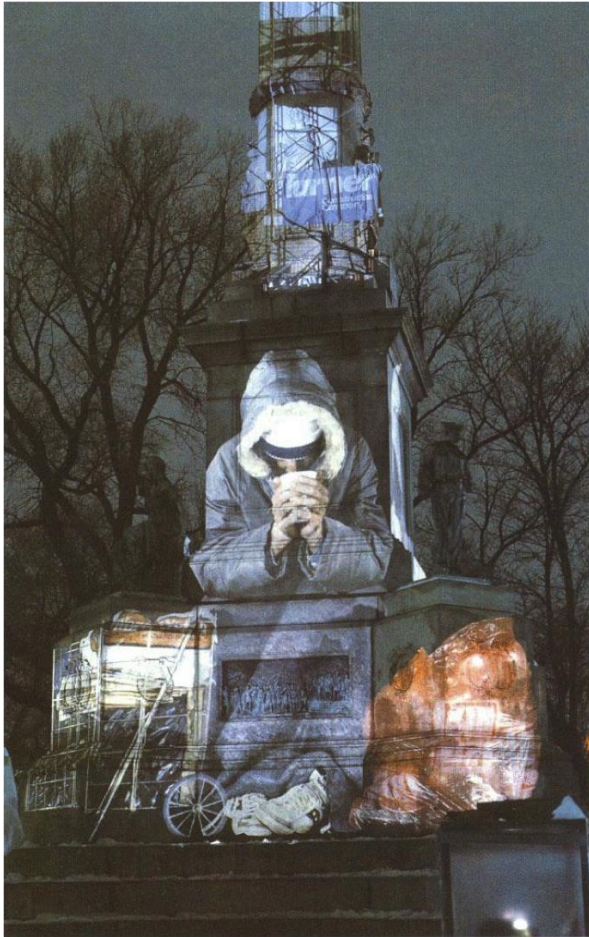
Allegheny County Memorial Hall

Pittsburgh, Pennsylvania: 1986

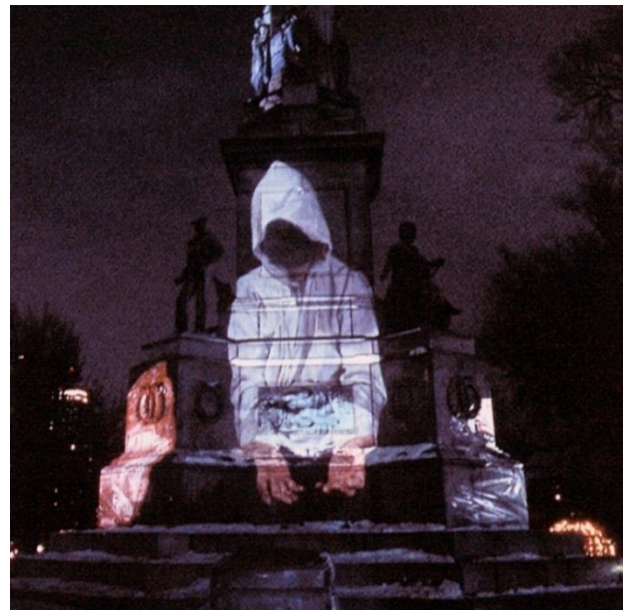
Proyección organizada por The Mattress
Factory

© Krzysztof Wodiczko.

© K-wodiczko.com



[IMV020]
Krzysztof Wodiczko.
The Homeless Projection 2
 The Soldiers and Sailors Civil War Memorial, Boston, Massachusetts: 1986
 Proyección organizada para el festival
 annual First Night
 © Krzysztof Wodiczko.





[IMV021]

Krzysztof Wodiczko.

Martin Luther Kirchturm

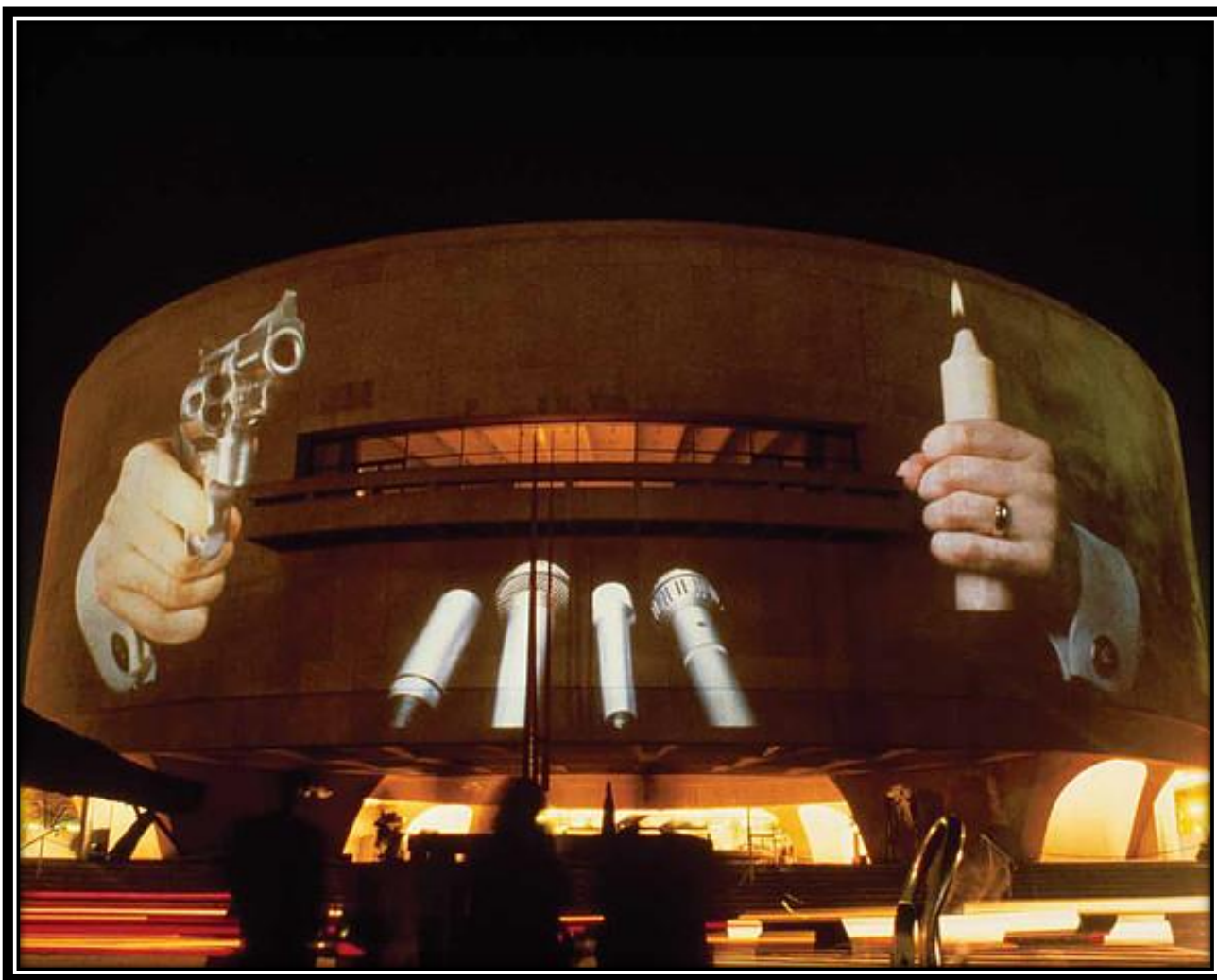
Kassel, Alemania Occidental: 1986

Proyección organizada para Documenta 8,
Kassel

Curador: Manfred Schneckenburger

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com



[IMV022]

Krzysztof Wodiczko.

Hirshhorn Museum

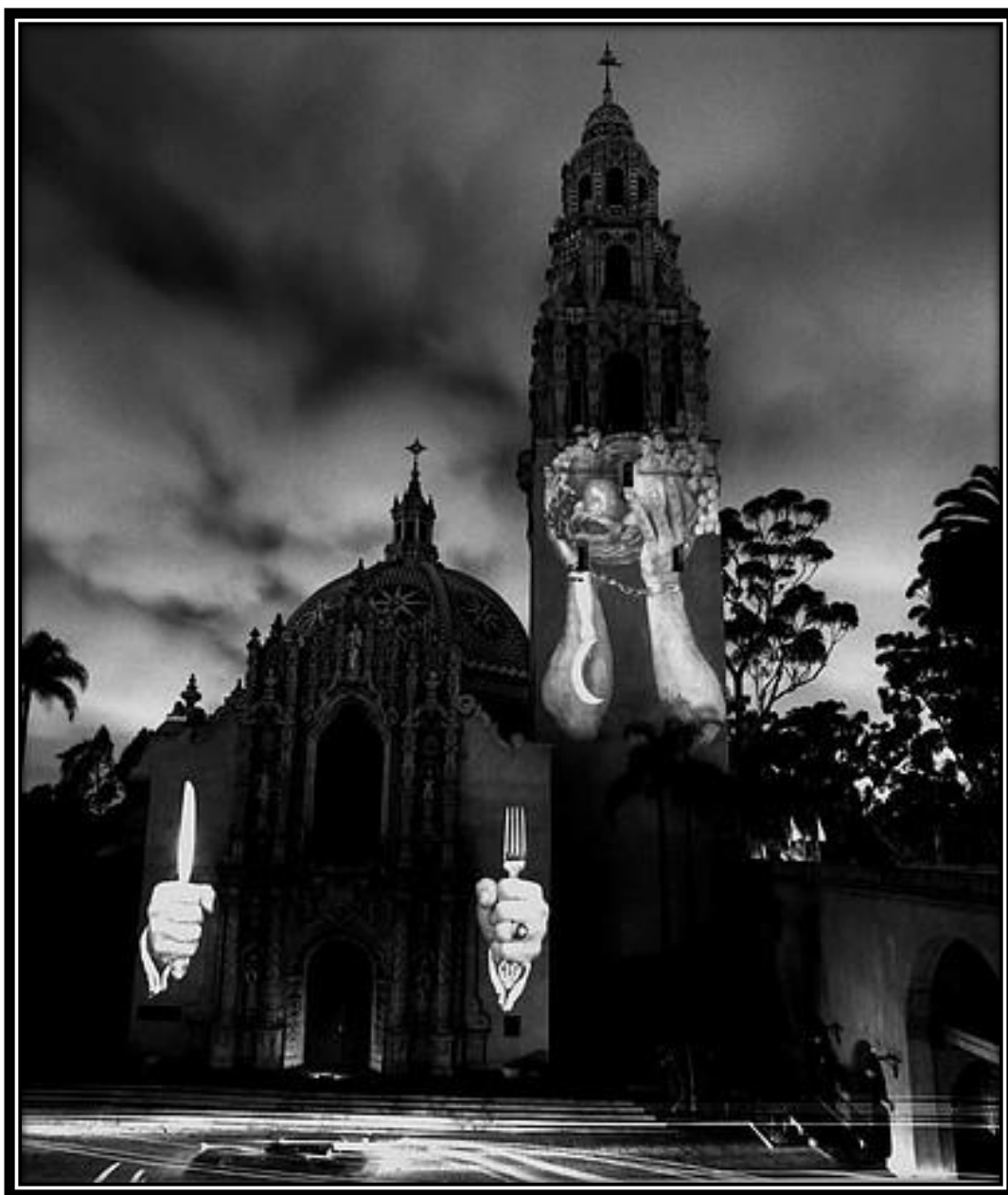
Washington DC, Estados Unidos: 1988

Proyección organizada por el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden como parte de la exhibición retrospectiva *WORKS*

Curador: Phyllis Rosenzweig

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com



[IMV023]

Krzysztof Wodiczko.

The Border Projection (part one)

San Diego Museum of Man, San Diego,
California: 1988

Proyección organizada por el museo de arte
contemporáneo La Jolla

Curador: Phyllis Rosenzweig

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com



[IMV024]

Krzysztof Wodiczko.

Whitney Museum of American Art

New York City, New York: 1989

Proyección organizada por el museo Whitney
en conjunto con la exhibición Image World:

Art and Media Culture

Curador: Marvin Heiferman and Lisa Phillips
with John G. Hanhardt

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com



[IMV025]

Krzysztof Wodiczko.

Lenin Monument, Leninplatz

Berlin Oriental, Alemania: 1990

Proyección organizada por DAAD en conjunto
con la exhibición Die Endlichkeit der Freiheit

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com



[IMV026]

Krzysztof Wodiczko.

Jerusalem: A New Necessity

Zion Square, Jerusalem: 1990

Proyección organizada por el Museo de Israel
en conjunto con la exhibición Life Size: A
Sense of the Real in Recent Art

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com



[IMV027]

Krzysztof Wodiczko.

Arco de la Victoria

Madrid, España: 1991

Proyección organizada por el Círculo de Bellas
Artes de Madrid en conjunto con la exhibición

El sueño imperativo

© Krzysztof Wodiczko.

© K-Wodiczko.com

15 Bibliografía

Abril, G. (2007) *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Editorial Síntesis.

_____ (2012) Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (9), 15-38.

Adorno, Th. (1982) *Teoría estética*. Buenos Aires, Orbis.

Alessandria, J. (1996) *Imagen y metaimagen. Enciclopedia Semiológica*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Álvarez, W. (2011) Cronotopos y dinámica enunciativa en los modos particulares del discurso artístico-visual. *Revista Nexus*, (10), 230-245

Aristóteles (1992) *Poética*. Madrid, Gredos

Armengaud, F. (1982). Eléments pour une approche pragmatique de la pertinence. *Philosophica*, 29 (1), 3 - 24.

Ascher, L. (2010) Krzysztof Wodiczko. Public Space: Commodity or Culture. *Streetnotes: Urban feel*. (20). Recuperado de <http://people.lib.ucdavis.edu>

Bajtin, M. (1999) *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo xxi.

Benveniste, E. (1966) Problemas de lingüística general. México DF: Siglo XXI

_____. (1999) *Problemas de lingüística general II*. México DF: Siglo XXI

Bettetini, G. y Giaccardi, C. (1994) Enunciation. En T. Sebeok (ed.) *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992 – 93*. Mouton de gryuer: Berlin.

Beuchot, M. (2012) *La semiótica; teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México DF: Fondo de cultura económica.

Baczko, B. (1984) *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs*. París: Payot

Bruner, J. (1991) *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza

Caiafa, J. (2012) *Jornadas Urbanas: Exclusão, Trabalho E Subjetividade Nas Viagens de Ônibus na cidade do rio de janeiro*. Rio de janeiro, editora FGV

Charaudeau, P. (2003) *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona, Gedisa.

Casetti, F. (1983) Les yeux dans les yeux. *Communications*. N° 38: Enonciation et cinéma. Paris, Éditions du Seuil.

Coquet, J. (1996) Avant-propos. *Semiotiques*, (10), 5-14.

Cordovil, C. (2009) Krzysztof Wodiczko: Arte crítica e espaço urbano no capitalismo tardío. *Lugar comum*, (18), 147-158

Cornejo, C. (2013) Sierra y Wodiczko, el arte de los miserables. *Revista Lindes, estudios sociales del arte y la cultura*. (7). Recuperado de <http://revistalindes.com.ar>

D'angelo, M. (2007) *La gramática del signo icónico*. (tesis de maestría) Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.

Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Catedra.

Díaz, C. (2015) *Granos, Píxeles y Otras cosas del Estilo: Aspectos plásticos de la fotografía cinematográfica*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo lozano.

Ducrot, O. (1986) *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós

Durand, J. (1982). *Análisis de imágenes*. Barcelona, Eds. Buenos Aires.

Echeverri, A. (2008) la producción de sentido en el cine. En *Ensayos semióticos* / Douglas Niño (ed). Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 413-457.

Eco, U. (1986) *La estructura Ausente*. Barcelona: Lumen

_____. (1993) *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen

_____. (1994) *Signo*. Barcelona: Lumen.

_____. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

_____. (1997). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen. 1999

_____. (2000) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Floch, J. M. (1985) *Petites mythologies de l'oeil et l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris: Éditions hádes.

Foucault, M. (1984) El juego de Michel Foucault. En *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la piqueta. 127-162.

Fontanille, J. (2001) *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de cultura económica

Garcia Contto, J. (2011) *Manual de semiótica. Semiótica narrativa, con aplicación de análisis en comunicación*. Lima: Instituto de investigación científica, universidad de lima

Gombrich, E. H. (1982) *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza.

Gomez, L. (2009) *Análisis semiótico de cuatro artistas colombianos, basado en el Tratado de Semiótica general de Umberto Eco* (tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

Green, K. (1993). Relevance Theory and Literary Text; Some Problems and Perspectives. En *Journal of Literary Semantics*, XII (3).

Greimas, A. J. (1971) *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos

_____. (1973), *Elementos de una gramática narrativa en torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua

Greimas, A.J. y Courtes, J. (1991), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Groupe µ (1993) *Tratado del Signo Visual*. Madrid: Catedra.

Halliday, M., (1982). *El lenguaje como semiótica social*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Hjemslev, L. (1984) *Prolegómenos a una teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.

Hodge, R. y Kress, G., (1993). *Language as Ideology*. 2nd ed. Cornwall, Routledge.

Jauss, H. R. (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós.

Kress, G. y Van Leeuwen, T., (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual design*. 2nd ed. Cornwall: Routledge

Klinkenberg, J. (2006) *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Lacan, J. (2007) *Seminario 1*. Buenos Aires, Paidós

Leibniz, G. (1982). *Discurso de metafísica*. Madrid, Alianza.

Lewis, D. (2009) *Mundos posibles. Praxis filosófica*, García Encinas, M. (Trad.). Cali, Universidad del Valle, (29), 155 – 164

Lopez, J. M. (2006) *La retórica de los lenguajes visuales*. Recuperado de http://www.martinezsilva.com/uam/Retorica_LenguajesVisuales.pdf

Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

_____ (1998). *La semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.

_____ (2000). *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.

_____ (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal, 2011.

Lotman, I. y Pjatigorsky, A. (1968) El texto y la función. En Lotman (1998) 116-124

Magariños, J. (2001) La(s) semiótica(s) de la imagen visual. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, (17) 295-320.

_____. (2002) Semántica visual de las imágenes simbólicas. *Visio: Revista de la Asociación Internacional de Semiótica*. (7)

_____. (2003). “Los mundos semióticos posibles de las imágenes visuales”, Conferencia Plenaria en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual; México, diciembre

_____. (2006) Lo que explica la semántica visual. II Congreso Internacional de Semiótica. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 30 de noviembre y 1º de diciembre de 2006.

_____. (2007) iconopoiesis o la eficacia de la forma. Forma y Simetría: Arte y Ciencia - Congreso de Buenos Aires.

_____. (2008) *La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica*. Buenos aires: Comunicarte editorial

Martinez, J. (2011) Las artes visuales y la educación de la cultura visual. *Catedra de artes*, (9), 13-28

Martinez, M.C. (2001) La dinámica enunciativa o la argumentación en la enunciación. *Aprendizaje de la argumentación razonada*. Cali: Universidad del Valle. 11-28.

_____. (2005). La argumentación en la dinámica enunciativa del discurso. Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura. Cali: Universidad del Valle.

_____ (2007) La orientación social de la argumentación en el discurso. Una propuesta integrativa. En Roberto Marafioti (ed.) *Parlamentos: teoría de la argumentación y debate parlamentario*. Madrid: Biblos. 197-214.

_____ (2013). El género discursivo visto desde una perspectiva socio-enunciativa: el contexto integrado. *Revista ALED*, 13 (2), 21-40. Recuperado de www.portaled.com

Medeiros, V. (2013) Iconopoiesis – between heuresis and mimesis. Artistic science as mediator of the creative process. Londres: Courtauld Institute.

Metz, C. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

Montague, R. (1970) Pragmatics and Intensional Logics. *Synthese*, (22), 68-94.

Morris, Charles (1994) *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Barcelona, Paidós

_____ (1946) *Signos, Lenguaje y Conducta*. Buenos Aires: Losada.

Niño, Douglas (2008) *Ensayos Semióticos*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo lozano

Ogden, C. & Richards, I. (1989) *The Meaning of Meaning: A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*. Orlando: Harvest/HBJ

Palmer, S. (1977). Hierarchical structure in perceptual representation. *Cognitive Psychology*, (9), 441-474.

Peirce, Ch. (1975): *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión

Pericot, J. (2002). *Mostrar para decir: la imagen en contexto*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

Rastier, F. (1984) El desarrollo del concepto de isotopía. *Semiosis*, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana (12, 13) 59-107

_____. (2005) *Semántica interpretativa*. México: Siglo XXI

Sanchez, J. (2006) *Narrativa audiovisual*. Barcelona, UOC

Sartre, J. P. (1966) *El Ser y la nada*. Buenos Aires, Lozada

Saussure, Ferdinand (1998) *Curso de Lingüística general*. México DF: Fontamarrá.

Serventi, G. (2008) *El universo semántico de las funciones icónicas*. En *Ensayos semióticos* / Douglas Niño (ed). Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 153–192

Talens, J. et al (1995) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Catedra.

Thürlemann, F. (1982) *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne, Suisse: L'age d'homme

Verón, Eliseo (1993). *La semiosis Social*. Barcelona: Gedisa.

Vilches, L. (1997) *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona, Paidós.

Vitale, A. (2002) *El estudio de los signos*. Buenos Aires, EUDEBA

Wodiczko, Krzysztof (1992) *In Public Address: Krzysztof Wodiczko*. Minneapolis: Walker Art Center.

_____ (1997) *Critical Vehicles: Writings, Projects and Interviews*. Cambridge, MA: The MIT Press.

_____ (2004) *Communicating through Statues: A proposal for a city of strangers*. New media Fellowship. Recuperado de https://dspace.library.cornell.edu/bitstream/1813/3985/2/Wodiczko_Krzysztof.pdf.