

Semiótica e imagen visual

1. Interpretación y uso de la imagen estética

El problema principal de una estética semiótica es definir el significado propio de los objetos artísticos y la relación entre la esteticidad y la significatividad. Las interpretaciones de la obra de arte oscilan entre la consideración de ésta bien como significante en sí misma, bien como índice de «estados interiores» del artista o bien como mero pretexto para la elaboración de discursos o imágenes propias en el fruidor. Ahora bien, sólo en el primer caso puede hablarse de interpretación en el sentido estricto, mientras que en el último se trata de un determinado «uso» del mensaje estético. Por ejemplo, *En busca del tiempo perdido* puede leerse como una crónica de sociedad y, *El proceso*, como una novela policíaca. En ambos casos el resultado es lamentable. Sin embargo, existen casos límite o dudosos, como la Biblia, cuya interpretación está inevitablemente unida a su uso¹.

Un mensaje estético es interpretable en sentido estricto cuando es legible según un código que establezca la relación entre el significante y el significado. O lo que es lo mismo, cuando significa.

La situación más clara de utilización del mensaje estético se da en el terreno de las artes plásticas. Ello se debe principalmente a dos causas: la primera se refiere a la dificultad práctica real de delimitar el significado transmitido; la segunda, relacionada con la anterior, es la negación de su carácter significativo.

Desde el surgimiento de la pintura no figurativa es un hecho que las interpretaciones rara vez alcanzan unanimidad. No suele haber interpretaciones canónicas, pero tampoco las hubo en obras propiamente realistas, excepto en el nivel de su significado figurativo primario. Que la obra de arte significa ciertas cosas a determinados niveles se manifiesta en la existencia de crítica artística, manifiestos estéticos, de libros de arte y de historia del arte, etc. No obstante, la duda sobre la naturaleza semántica única y específica de cada obra, en particular las de carácter visual, subsiste.

En este artículo vamos a suponer la capacidad significante de las artes literarias, para referirnos a las artes plásticas y, particularmente, a la pintura. En principio las artes plásticas parecen imponer su pura visualidad. La caracterización de lo estético como aprehensión sensible, no intelectual, ha sido un obstáculo en la comprensión de la imagen como signo. En la visualidad, la sensación, es decir, la mera asignificación, reside para unos en la esteticidad misma. En la expresión casi inconsciente de sentimientos y valores,

¹ Para una exposición más amplia de los conceptos de «uso» e «interpretación» ver U. Eco, *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 85-87.

que el espectador siente y sufre también inexplicablemente, para otros. Y sin embargo, los sentimientos sólo cabe representarlos, la expresión de «estados interiores», es solamente posible, en la medida en que lo sea, a través de convención. Según Gombrich, el signo artístico es símbolo, no índice. Para Eco, lo estético es la estructura creada en la cual se muestran los valores, no los valores mismos.

Sin entrar en la discusión sobre el tema, que todavía no está concluida, consideraremos que los objetos artísticos de carácter no verbal 1.º, son lenguajes en cuanto que comunican algo a través de un sistema de signos determinado y, 2.º, significan algo en tanto que su observación nos remite a otras entidades culturales, como veremos en breve.

Asumir el carácter semiótico de las imágenes estéticas exige en primer término la descripción del espacio semántico en el cual tienen o no sentido (↗2). Esta tarea semiótica previa daría respuesta tanto al escepticismo sobre la existencia de significados visuales (↗3), como a las preguntas sobre la naturaleza de los mismos (↗4).

2. Un espacio semántico propio

Si se considera que la presencia del objeto artístico, la forma y la materia de la expresión, son significativas, la confianza en la potencia semántica del color, la línea, etc. debe ser previa. La materia del significante es relevante no sólo en las artes plásticas, sino también en las literarias. El arte busca lo sensible en la manipulación técnica de elementos materiales significantes en otros códigos semióticos. Configura el continuum significante de forma relativamente nueva, creando su lengua y contenido propios. A partir de un material discreto y pequeño, los sonidos reconocibles en veintitantos fonemas, el poeta elabora significantes estéticos prácticamente infinitos. Análogamente, el pintor dispone de un continuum matérico teóricamente muy amplio. Sin embargo, la conciencia visual de un individuo tipo no excede, según Arnheim, del reconocimiento de seis colores (los tres primarios y los tres secundarios fundamentales). Los rasgos de reconocimiento visual están, por tanto, reducidos al mínimo en una cultura en la que el predominio de la imagen es innegable. Considérese el cambio de actitud que supone la percepción estética.

Dado un código perceptivo según el cual determinadas formas, volúmenes o colores son pertinentes, regido en ciertos aspectos por leyes psicológicas, pero que en otros es puramente social, este código es manipulable semiótica y estéticamente.

La manipulación semiótica es el trabajo artístico. El signo estético llama la atención sobre su propio significante, es autorreflexivo, pero a la recurrencia sobre el significante precede una inferencia sobre el significado. La estructura única y compleja de la expresión se corresponde con un contenido único y complejo. Cada cuadro, cada lengua expone un contenido diferente, cada significante visual es un modelo perceptivo del mundo, que lo ve y lo organiza de un modo determinado. La elaboración de una lengua de imágenes tiene como resultado la creación de un mundo, aunque ficticio. Cada modelo del mundo implica una manera de verlo y de organizarlo y supone, por tanto, una información semántica sobre éste.

La imagen estética configura un modelo que entra a formar parte de un universo cultural, que amplía y modifica. Su carácter semántico no está dado de una vez para siem-

pre, sólo en relación con el pasado, como negación o afirmación de códigos anteriores a él o en relación con elementos del campo semántico en el que surge, sino que la significación del texto, visual o no, se completa en el futuro en cuanto que es contenido afirmado o negado de modos de ver o de pensar posteriores. O lo que es lo mismo, constituye una propuesta interpretativa de otros signos, entre los cuales se encuentra la propia realidad. Podemos decir, que entre otros, la imagen estética tiene un *significado proyectivo*.

En relación con lo anterior las siguientes palabras de Skolovski cobran un sentido especial: «... existen dos clases de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, medio de agrupar objetos, y la imagen poética, medio de reforzar la impresión»². En adelante consideraremos la imagen estética en general y no solamente poética.

Existe un paralelo evidente entre la distinción de lengua poética y popular, y la idea de una imagen poética en contraste con la cotidiana, normal o como quiera denominarse.

Igual que no existe imagen puramente sensible o que no hay percepción neutra, no puede plantearse la existencia de una imagen normalizada del mundo, que sólo proponemos como referencia. Tampoco puede considerarse la imagen mental como tal norma porque no es material empírico ni, por tanto, semiótico. Sólo puede tenerse en cuenta en cuanto expresable en un conjunto de imágenes materiales determinado. El estudio semiótico de los sistemas visuales no tiene por objeto la sensación visiva, sino el patrimonio cultural de imágenes de una sociedad determinada. Por otro lado, no hay identidad completa entre pensamiento visual e imagen material, igual que no la hay entre pensamiento lingüístico y lengua (según la lingüística chomskiana).

Este modelo perceptivo del mundo se crea en una continua dialéctica con las imágenes artísticas. Si es así, la imagen estética significa en cuanto que es igual y desigual, semejante y desemejante al sistema visual de referencia. Este es describable en producciones expresivas de distintos tipos y constituye una superestructura de modo análogo a los productos lingüísticos y en interacción con ellos.

3. Significado y significante visuales

La semiótica, como metodología estética, determina práctica y teóricamente su objeto. En principio, el estudio semiótico presupone la caracterización de todo producto artístico como signo. Si esto es así, la artísticidad de un objeto reside en su capacidad semántica, que presumimos de un carácter peculiar.

Mientras que en la literatura la forma de la expresión es ya significante³, en las artes visuales la expresión parece coincidir con el contenido, por lo que no se podría hablar de proceso semiótico, que supone el carácter biplánico del signo, es decir, la diferenciación de significante y significado. El único análisis posible de la obra gráfica sería el

² Skolovski, V., «El arte como procedimiento», en *Formalismo y Vanguardia*, Madrid, *Comunicación*, 1973 (2.^a ed.).

³ En términos de Lotman se trata de una doble modelización: la artística es secundaria respecto de la lengua, que es una modelización primaria del mundo.

formal, puesto que la imagen no poseería volumen semántico, el puramente sintáctico. A esta tesis subyace una postura filosófica que considera la imagen como material empírico autónomo, objeto de la sensibilidad o fantasma de la imaginación. Para esta actitud teórica sólo la palabra es capaz de organizar este caos empírico. El pensamiento por imágenes, si existiera, sería primitivo, anterior al pensamiento propiamente dicho, el lingüístico, y menos preciso. En último término, la imagen sería el significado de la palabra.

Desde perspectivas teóricas diferentes se ha tratado de dar cuenta de los fenómenos de comunicación a través de mensajes visuales y contestar a la pregunta sobre el significado primario de la imagen. La estética semiótica, desde Morris, consideraba, a pesar de las críticas que surgieran desde el principio, que los signos de las artes visuales eran «iconos», es decir, que significaban en razón de cierto parecido con su significado. Dado que se trataba de una corriente identificada con el referencialismo, venía a postular la coincidencia de objeto y significado.

La expresión «signo icónico» es, sin embargo, una contradicción en los términos. Todo signo es definido, desde Saussure, como arbitrario y, por lo tanto, significa por la relación convencional establecida entre un significante y un significado. Si el icono significa por su semejanza con el objeto, entonces no es signo, si lo hace por convención, no es icono.

Ocurre lo mismo en la teoría del otro padre de la semiótica, Peirce. El signo se define en la relación triádica irreductible, representamen —objeto— interpretante. Para identificar un icono, en realidad un hipoicono, sólo son precisos los dos primeros términos de la tríada.

El criterio de iconicidad de la imagen artística se revela no sólo contradictorio en la teoría sino estéril en la práctica, cuando, por lo general, el artista no pretende la consecución del parecido⁴.

En Europa fueron los formalistas rusos los primeros en elaborar análisis más o menos concretos, con metodología semiótica o cuasi semiótica; sin embargo, se limitaron casi exclusivamente a la literatura.

En el artículo «Lezioni e contraddizioni della semiotica sovietica»⁵, Eco afirmaba que los «formalistas no se habían liberado del todo de una estética de la imagen como evento inefable». A pesar de su crítica del simbolismo estético y, en parte por ella, el tema de la imagen no aparece en los escritos formalistas, excepto en las ocasiones en que la crítica es explícita.

La pretendida inefabilidad de la imagen se puede entender básicamente de tres modos:

- 1.º Como imposibilidad de traducción al lenguaje verbal.
- 2.º Como incapacidad del lenguaje natural de nombrar la imagen.
- 3.º Como la imposibilidad de realizar una explicación lingüística de la imagen.

⁴ La crítica de Eco al concepto de iconismo, extraordinariamente rica y rigurosa, puede leerse en *La estructura ausente (Sección B)*, «Introduction to a Semiotics of iconic Signs», *Tratado de semiótica general* y «Pour une Reformulation du Concept de Signe Iconique».

⁵ *Prólogo introductorio a I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Faccani, R. y Eco, U. (ed.), Milán, Bompiani, 1969.