

CLAUDIO GUERRI

- El nondongo semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad* 157

Íconos musicales

JOSÉ LUIS CAIVANO

- Sinestesia visual y auditiva: la relación entre color y sonido desde un enfoque semiótico* 175

JEAN FISETTE

- Falar do virtual: a música como caso exemplar do ícone* 187

JOSÉ LUIZ MARTINEZ

- Sons, sentimentos e idéias: aspectos da iconicidade musical* 205

II. PUNTOS DE VISTA

Conversando con Joseph Ransdell

- JOSEPH RANDELL ENTREVISTADO POR FERNANDO ANDACHT 221

III. DISCUSIÓN

PATRIZIA VIOLI

- Eco y el referente* 235

IV. LECTURAS

- Marie Carani (ed.), *Iconicité, hypoiconicité/hypoicons*, VISIO - La revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle (AISV), vol. 3, n° 1, primavera de 1998 (Priscila Farias) 255

- Cornelis de Waal, *On Peirce*. Stanford: Wardsworth Philosopher Series, 2001 (João Queiroz) 259

- Lucia Santaella, *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2001, 431 pp. (Valdevino Soares de Oliveira) 262

- Algirdas Julien Greimas, *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002, 155 pp. (Yvana Fechine) 268

V. PERFILES

- FRANCA MARIANI por Giovanni Manetti, traducción de Olga Corna 273

VI. AGENDA

- Informaciones de congresos, seminarios, revistas 275

EDITORIAL

REPENSAR LA ICONICIDAD

Imago en latín es la máscara mortuoria; *eidōlon* en griego, espectro, retrato, alma del muerto en su sombra, doble. Ambas raíces, la griega y la latina, se encuentran en la palabra *imagen*. Si la imagen ha invadido la comunicación, el concepto teórico de *iconismo* ha producido un debate persistente e intenso en el seno de la semiótica del que este número de *deSignis* intenta dar cuenta con la inteligente coordinación de Lucia Santaella y la colaboración generosa y pertinente de Fernando Andacht y Juan Ángel Magariños de Morrentin.

El lugar común "vivimos en un mundo de imágenes" señala cómo estas se hallan presentes en tanto instrumento de conocimiento y de descubrimiento científico, si pensamos en su uso en la astronomía o la meteorología, desde los rayos X hasta la imaginería médica, pasando por los modelos y los diagramas, y cómo contribuyen a construir nuestro imaginario cultural con complejas articulaciones de mimesis, de abstracción formal, de representación espacial, de testimonio o de recuerdo, de identidad o de veneración, de prohibición o de encantamiento. La imagen publicitaria, la plástica, la mediática, la científica, la religiosa o la virtual plantean radicalmente el problema de sus lecturas e interpretaciones y también solicitan un intercambio activo entre disciplinas, como por ejemplo la historia del arte, la estética, las neurociencias, la comunicación o la antropología cultural.

La imagen, como concepto "empírico", es heterogénea: designa simultáneamente una categoría teórica (¿lo visual?), un sistema de expresión (¿la pin-

tura, el cine?), un sistema de contenido (“sustancia visual” la llamaba Roland Barthes), un problema de producción (¿la perspectiva, el punto de vista?), un problema de interpretación (¿la ficción o el documento, caución de “verdad”?). La fluctuación –histórica– de la denominación ocurrida dentro de la misma semiótica marca la hesitación teórica: ¿Semiótica visual? ¿Semiología de la imagen? ¿Objetos visuales? ¿Semióticas del lenguaje visivo?

Sin duda el estatuto de las imágenes presenta una paradoja: parecerían ser los más “naturales” de los signos, por su semejanza con la porción de mundo que representan, pero no pueden ocultar a simple vista su carácter de artefacto construido. De allí el problema de reconocerles un estatuto semiótico: entre la cualidad y las formas de referenciación, entre los códigos culturales que imponen una retórica de la representación, entre las relaciones entre sentido y forma, la semiótica trató históricamente de estudiar los mecanismos de producción de sentido de las imágenes, intentando responder a la pregunta que se hacía Roland Barthes: ¿cómo viene el sentido a la imagen? La compleja respuesta del semiólogo francés –iniciada en el número 4 de la revista *Communications* (1964), punto de partida concordante del surgimiento de una posible semiótica de lo visual, y concluida con su reflexión sobre la fotografía (1980)– no puede ser desarrollada en el espacio de esta presentación, pero están presentes aquí algunos de los elementos con los que se puede pensar la intervención semiótica: un estudio sobre la connotación, que Barthes descubre precisamente analizando esa imagen *culte* de la publicidad de Panzani –dato no menor para una sociosemiótica–, la dependencia de la imagen en relación con el lenguaje –que podría dar lugar a la pregunta sobre las unidades mínimas y discretas– y la temporalidad de la enunciación presente en la imagen fija de la fotografía. Christian Metz completaría en ese mismo número un primer inventario de problemas con la dimensión de la narratividad y de la ficcionalidad propia de la imagen en movimiento. Un número posterior de la revista (1970) mostrará el florecimiento del momento estructural del análisis de las imágenes pero simultáneamente una primera objeción de Umberto Eco, quien hablará de códigos icónicos y de enunciados icónicos que se resistían al dogma de la segunda articulación, definitorio entonces de la categoría de lenguaje.

Umberto Eco y Eliseo Verón advirtieron rápidamente la vía sin salida a la que llevaba encerrar a la imagen en el paradigma lingüístico, el primero interrogándose sobre la naturaleza del signo icónico, pero aún aferrado a una semiótica de los códigos; el argentino indicando que era más pertinente proponer, más que una tipología, formas de producción de la materia significativa, entre las que se destacaba la dimensión analógica. La posición de Eliseo Verón se centrará por una parte en las formas de producción de sentido (en-

tre ellas la icónica) y por la otra en el estudio de los soportes: los tipos de discurso y los géneros, niveles que se entrecruzan y que se asocian a dispositivos tecnológico-sociales que, como los medios, organizan las formas de discursividad social. El “ícono” en sí mismo, no tiene sentido, sino que revela una *forma* de producir sentido, y es este punto de partida lo que permite una lectura simultáneamente social y simbólica.

Por su parte, la semiótica elaborada por Algirdas J. Greimas también dio cuenta del *impasse* teórico que representaba llevar hasta sus últimas consecuencias el estudio de lo visivo en términos de unidades distintivas y de códigos y propuso en los años ochenta el concepto de *semisimbólico* como correlación de vastas categorías formales y vastas porciones significantes. Se empezó a estudiar la dimensión *figurativa*. En esa línea, la contribución del Grupo μ y de Fernand de Saint Martin en las décadas de 1980 y 1990, con la distinción entre signo icónico y signo plástico, resultaron de gran utilidad metodológica como formas de “entrada” al texto visual. El último libro de Greimas (1987), del que damos cuenta en la reseña de su cuidada traducción al portugués (2002), renovará los estudios sobre la imagen dentro de una semiótica de lo sensible.

A grandes rasgos, tres paradigmas epistemológicos han confrontado y atravesado el debate sobre la imagen y su estatuto: una posición *convencionalista*, que ve en la imagen un producto fuertemente cultural sometido a reglas de articulación precisas; una posición *cognitivista* que la considera como instrumento de conocimiento del mundo sensible a partir de un sistema de relaciones; una posición *enunciacional* que ve, antes de la imagen, un dispositivo de punto de vista. Quien dice imagen dice ya una situación, un ángulo, un encuadre, una elección.

El artículo de Patrizia Violi en este número da cuenta de la contribución fundamental de Umberto Eco, y de las transformaciones de su posición, que atravesará desde una semiótica de los códigos –la imagen, dirá con Barthes, produce su propio código, es decir un mecanismo regido por reglas culturales– hasta una crítica completa a la noción de signo, indicando claramente las posibles confusiones entre lo visual y lo icónico. El debate con otro argentino, Tomás Maldonado, en los años setenta, que el mismo Eco revisitará posteriormente, le permite discutir en profundidad la noción de referente, central en el problema de la imagen como representación, pero también la de “parecido”. Comprendió que resolver el problema, desde la imagen del espejo hasta la televisiva (“una excelente prótesis magnificativa”), era fundamental para la semiótica, y esta se constituyó en su camino a Damasco. Eco hace todo el recorrido, pasando por una semiótica de la clasificación de los signos –donde el signo icónico ocupa por cierto un lugar relevante– hasta la

crítica a los conceptos de analogía y representación para terminar considerando, en un debate abierto con los cognitivistas, las formas del iconismo perceptivo, señalando simultáneamente lo que el ícono tiene de convencional. Lo que el signo icónico reconstruye es un sistema de relaciones homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos. Nadie se engañaba en los años setenta —dirá Eco más tarde en 1997— acerca de que se estaba discutiendo la naturaleza icónica de la percepción, sea a través de una teoría del reflejo especular (la imagen como) o de una gnoseológica, pero es evidente que entonces no habían encontrado la pertinencia semiótica del concepto. El obstáculo de “la similitud” (el *analogon*) que tiene la imagen le parecía insuperable, con su concomitante ostentación y referencialización, en lo que él mismo llamó su viaje iniciático.

Hubo que esperar los estudios sobre la semiótica de Charles Sanders Peirce, de los que tanto Verón como Eco fueron pioneros, para que la investigación sobre la imagen cambiara radicalmente de perspectiva: del orden de la experiencia cotidiana que entraba difícilmente en el corsé teórico de los códigos, a una revolución copernicana y la explosión de una problemática, la del iconismo, que pondrá en seria discusión la noción de arbitrario, de motivado o de similitud o de doble articulación y también las formas del conocer. En síntesis: se pasó de una problemática que vinculaba la imagen a un modelo anterior (el lenguaje) sobre la que debía dar cuenta, a un problema sobre cómo y bajo qué condiciones una imagen produce un cierto efecto: el de similitud con el objeto representado; la relación —dirán Santaella y Nöth— entre la imagen y su objeto no es ni existencial ni inferencial sino referencial. El iconismo es un momento perceptivo, hay una suerte de iconismo primario en todo conocimiento. Barthes consideraba difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuya significación pudiera existir *fuera* del lenguaje; “todo sistema semiológico se *mezcla* con el lenguaje” afirmaba en la introducción del citado número de *Communications*, “no hay sentido sino nombrado”; para que una sustancia signifique debe estar *cortada* por la lengua y Saussure había hecho de la expulsión del referente el centro de su proyecto. Por eso la posición *no lingüística* peirceana produjo una renovación muy importante en los estudios sobre la imagen.¹ En realidad, el problema planteado por Metz “más allá de la analogía, la imagen” seguía entero.

El estudio de la semiótica de Charles Sanders Peirce centró la discusión en el problema de la imagen como un tipo particular de ícono —no todos los signos icónicos son imágenes visuales, explicarán Santaella y Nöth— junto a las metáforas o a los diagramas, en una lógica epistemológica. Los numerosos artículos de esta entrega de *deSignis*, a partir de la reflexión de Santaella, Sonesson y Picado y la larga y fecunda entrevista que realiza Fernando Andacht

a Joseph Ransdell, muestran la falta de autonomía de una semiótica de la imagen excepto en el interior de un proceso de semiosis donde el momento icónico y representativo es sólo un proceso en la arquitectura del sentido. Si el signo es un proceso de significación —y no un objeto arrancado a un código—, este proceso consiste en articular en una interacción dinámica los tres órdenes en *relación con el objeto*: el indicial, el icónico —donde la relación entre objeto y signo es de cualidad y de similitud— y el simbólico. La dimensión icónica traza la presencia de la representación como procedimiento para liberarla del exclusivo registro visual; lo que el ícono reproduce es una categoría de relaciones de similitud y transformación que también se dan en la literatura (Nöth, Andacht, Ruiz Moreno), pueden estar presentes en la música (Fisette, Martínez) o en el espacio arquitectónico (Guerri).

La iconicidad que marca al signo visual deberíamos reconocerla también en los gestos y en el signo lingüístico; ningún sistema de significación está hecho de signos sino de estrategias, y el problema central de la semiótica, como disciplina del sentido, es analizar cómo a través de las formas se producen sistemas de significación con una cierta organización. Este cruce de órdenes de significación diferentes, que es la forma que tenemos los humanos para relacionarnos con el mundo, lo encontramos en el artículo de Caivano sobre las sinestesias entre los colores y el sonido.

Y esto nos lleva hacia una tercera línea de exploración de la problemática de este número: entre lo continuo y lo segmentado las neurociencias muestran que el cerebro es una máquina plástica y dinámica que alterna una forma de percepción analógica y otra digital, volviendo de actualidad el “pensamiento visual” del que hablaba Arnheim. El artículo de Klinkenberg propone claves cognitivas para pensar el problema del iconismo, a partir de un análisis del concepto de motivación, y el de Magariños de Morentin estudia la conformación de la memoria visual.

Por último los artículos de Desgoutte y Palací retoman una sugerencia de Paolo Fabbri con respecto a que una semiótica de lo visual debe incorporar una teoría de la enunciación, posición que implica revisar la noción de punto de vista y de *observador*. Pero sobre todo muestra lo que la imagen tiene de opaca, contra el lugar común de la transparencia: la imagen construye siempre un interpretante, y el espacio de la re-presentación es, en realidad, siempre una *mise en scène*. Las imágenes del barroco latinoamericano están en nuestra memoria para recordarlo.

Dada la amplitud del argumento, *deSignis* presentará varios números dedicados a las formas en que la semiótica, en su cruce con otras disciplinas de las ciencias sociales, abordó el problema de la construcción de la imagen: como memoria en ciertos géneros mediáticos, como representación y artificio en

su diálogo con la estética, como fantasma y proyección en su relación con el psicoanálisis o como mito en la cultura de masas. Por último, no podemos dejar de señalar la aparición de un nuevo paradigma de saberes, que exploraremos en los próximos números, que cruzan lo perceptivo, lo formal y lo informático a partir de la producción tecnológica de la imagen, que permiten pensarla dentro de una nueva configuración sociotécnica y en relación con las nuevas formas de arte, pero también de la visibilidad del cuerpo: los científicos se vuelven hacia el arte –Leonardo da Vinci fue sin duda un paradigma, pero también Galileo dibujando las manchas del sol–, las nuevas tecnologías numéricas inventan un arte. ¿De un nuevo arte de pensar a un cambio completo de las formas de ver? Más que soluciones les proponemos, entonces, más problemas.

La Directora

NOTA

1. Y también sobre los gestos; véase al respecto el nº 3 de *deSignis*.

I. ESCENARIOS



SOBRE EL ICONISMO PALABRAS E IMÁGENES IMÁGENES VISIVAS ÍCONOS MUSICALES

Responsable: Lucía Santaella
con la colaboración de Fernando Andacht y
Juan Ángel Magariños de Morentin