

Signos extremos: súper iconicidad y abstracción en el arte.

Autor de la tesis: **Rubén Díaz de Corcuera Díaz**,

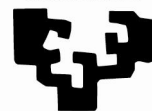
Año: 2015.

Programa de doctorado: 01591051 **Pensamiento y praxis en el arte actual**. Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU. Departamento de Arte y Tecnología.

Director del trabajo de investigación: Dr. D. **Josu Rekalde Izagirre**.



eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Dedicado a mi esposa, Lurdes, por su infinita paciencia a lo largo de estos años, y a mis dos hijos, Irene, que nació un poco antes de iniciar esta aventura intelectual, y Nicolás, que siempre me ha conocido haciendo la tesis.

“No ser ya tentado más que por el más allá de los... extremos” (Emile Cioran).

“El ojo ve sólo lo que la mente está preparada para comprender” (Henri Bergson).

"Si yo pinto a mi perro exactamente como es, naturalmente tendré dos perros pero no una obra de arte" (Goethe).

“Copiar célula a célula, palabra a palabra, imagen a imagen, es hacer nuestro el mundo conocido” (Hillel Swartz).

0. ÍNDICE.

0. Índice.....	4
1. Marco de la investigación.....	6
Introducción y objetivos.....	7
Hoja de ruta.....	10
Posicionamiento ontológico.....	11
Marco semiótico.....	13
Clasificación de los signos por la relación de signo y objeto.....	17
Un pequeño debate sobre la clasificación de Pierce.....	20
Percepción, distinción y reconocimiento del significante y de su objeto en icono e índice.....	24
Confluencia de índices e iconos en el objeto.....	29
Diferentes reconocimientos en icono e índice.....	30
Ídentity y alteridad de signo y objeto.....	30
Índice como célula semiótica.....	31
Diferencia cuantitativa y cualitativa entre icono y objeto.....	32
Necesidad del objeto en el signo icónico.....	32
Objeto singular o único, prototipo, copia, falsificación, réplica.....	33
El aura en el objeto y su ausencia en la representación.....	34
Posicionamiento semiótico de la tesis.....	36
2 Área y objetos de estudio. Hipótesis.....	38
Área y objetos de estudio.....	39
Hipótesis sobre la súper iconicidad.....	41
Hipótesis sobre el ultra signo icónico.....	42
Hipótesis sobre lo abstracto.....	43
Lo siniestro en relación con la súper iconicidad y lo abstracto.....	44
Expresividad y carácter estético de la súper iconicidad y de lo abstracto.....	45
3. Progresión súper icónica en la historia de la representación.....	46
La cuestión del parecido.....	47
La perspectiva.....	47
El trampantojo.....	48
Hito icónico de la fotografía.....	49
Iconicidad y tercera dimensión.....	51
Iconicidad y movimiento.....	53
Iconicidad en canales no visuales.....	55
Iconicidad de soporte vivo.....	55
Iconicidad e inteligencia.....	57
El reflejo especular como signo icónico.....	57
Incorporación de índices a los iconos.....	58
Acción sobre el objeto por mediación del icono.....	58
Maquinaria de producción súper icónica.....	59
Estatuto semiótico de la copia.....	61
El doble y el doble malvado (<i>doppelgänger</i>).....	61
El ser humano copiado.....	62
Dimensión simbólica del icono.....	67
4. Análisis de textos súper icónicos.....	68
Reencarnación en uno mismo: "A propósito de Henry", Mike Nichols (1991).....	69
Inversa <i>camera obscura</i> : "El proyector de sólidos (o el sueño de una roca)", João Maria Gusmão y Pedro Paiva (2008).....	71
Signos de seres únicos, seres de signos únicos: "Irene en el columpio", Ozaeta, 2006.....	73
Cadáver fresco.....	75
Auto iconos, relicarios antropomorfos y otros objetos con valor sentimental. Donald Rodney (1997–1998), Jeremy Bentham (1832).....	77
Son otros los que nos miran desde el espejo.....	79

“Coyote. I like America and America likes me”, Joseph Beuys, 1974.....	81
Una actriz en el papel de reina: "The Queen", Stephen Frears (2006).....	83
El juego de las diferencias: “Escenario simbólico”, Miriam Isasi (2011).....	85
“The Bicentennial Man”, Chris Columbus (1999).....	87
Conflictos entre copias: “Moon”, Duncan Jones (2009).....	90
La repetición del ídolo: "Verástegui como Ian Curtis...", de Leire G. Baztarrica, 2013.	91
El dios replicador: “Solaris”, Stanislaw Lem (1961), Andrei Tarkovsky (1972).....	93
Envidia del cuerpo: " <i>La cité des enfants perdus</i> ", Jean–Pierre Jeunet y Marc Caro (1995); "Demon seed", Donald Cammell (1977).	96
5. Lo abstracto: significativo, contenido y denotación.	98
Orígenes de la abstracción en otros movimientos pictóricos.....	99
Lo abstracto en la teoría del modernismo de Clement Greenberg.....	101
Lo abstracto en la perspectiva sociológica de Meyer Schapiro.....	101
Lo abstracto en la perspectiva estructuralista de C. Lévi–Strauss.....	102
Parcialidad de las teorías de lo abstracto.....	103
El contexto icónico de lo abstracto.....	106
Enfoque de lo abstracto como iconicidad débil o cualisigno.....	106
Lo abstracto atribuible a un déficit del intérprete.....	109
La tercera dimensión y lo abstracto.....	109
Enfoque de lo abstracto como arte de huella.....	111
Enfoque de lo abstracto como arte de síntoma.....	112
Enfoque de lo abstracto como arte de señal.....	114
La literalidad expresiva no existe.....	114
Un intento de redefinición de lo abstracto.....	115
Modos de lectura e interpretación de lo abstracto.....	116
Abstracción y diseño. La expansión de lo abstracto.....	117
6. Análisis de textos abstractos.	118
“Die”, Tony Smith (1962).....	119
Sopa de cuerpo, sero de muerte: "Paisajes al margen", Roberto Botija (2007).....	122
Aurora boreal.....	124
Gato sobre gato: "Gato", de Ana Nieto (2011).....	126
La extraña pareja Lenin–Pollock: "Retrato de V.I. Lenin con gorra, al estilo de Jackson Pollock, III", de <i>Art&Language</i> (Michael Baldwin, Mel Ramsden), 1980.....	127
Un hogar hostil pero moderno: “Mi tío”, <i>Jacques Tatí</i> (1958).....	129
Lo abstracto aullante: "Gritos silenciosos en la ciudad", de Estíbaliz Aguiriano (2012).....	131
Geométrico manchado: "Colchones", de Ana Nieto (2013).....	133
Abstracción–alarde: " <i>Penwald: 4</i> ", de Tony Orrico (2013).....	135
El devorador de figuras: " <i>The Blob</i> ", Irvin Yeaworth (1958).....	137
7. Propuesta experimental.....	138
Propuesta experimental en el eje icónico–abstracto: Variaciones Solaris. Variación nº 1, 2009.....	139
Propuesta experimental en el extremo súper–icónico: “Auto Pigmalión”.....	145
8. Conclusiones.	147
Sobre la súper iconicidad.....	148
Sobre la abstracción.....	149
Sobre el índice como célula semiótica.....	150
Aportaciones originales de la tesis.....	151
9. Bibliografía.	153
Fuentes digitales.....	156

1. MARCO DE LA INVESTIGACIÓN.

Introducción y objetivos.

La presente investigación se dirige a la caracterización y estudio de una clase particular de signos a los que denominaremos **signos extremos**.

Según el filósofo y semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), se puede establecer la existencia neta de tres clases de signos en atinencia al carácter de la relación entre los significantes y sus referentes u objetos. A saber: los **índices**, los **iconos** y los **símbolos**.

Estos tres tipos de signos se sustentan únicamente, como veremos más adelante, en dos tipos de denotación: denotación como origen del significante (índice) y denotación como destino del significante (icono y símbolo), según sea el significante una instancia del objeto o el objeto una instancia del significante.

Consideraremos como signos extremos aquellos en los que se pone en peligro o se transgrede definitivamente el principio de alteridad del significante con respecto a su objeto, por exceso (súper icono) o por defecto (lo abstracto en un contexto icónico).

Esta investigación se realiza con **base teórica en la semiótica**, la ciencia humana del signo, la disciplina que se ocupa de los fenómenos de significación. Se ocupa de los signos extremos en general, aunque **se aplica sobre todo a la presencia de estos extremos en el ámbito de las artes visuales**, de donde proceden la mayor parte de los ejemplos ofrecidos y estudiados.

Aunque la investigación se plantea como objetivo la caracterización de tales signos extremos en el ámbito del arte, se extiende a la comprensión de los signos que constituyen característicamente las obras de arte en general, en el sobrentendido de que el nivel de comprensión alcanzado por este medio podría contribuir también, en alguna medida, a clarificar algunos conceptos de la semiótica.

Tanto el signo icónico como el objeto de rango icónico dependen de una actividad de la mente interpretante denominada reconocimiento. La clase de signo llamada icono deriva del reconocimiento de un referente externo en un significante. Ese referente externo debe tener a su vez carácter icónico, carácter de reconocible desde una perspectiva icónica.

Lo que ocurre habitualmente es que el signo icónico es eficaz tanto en la representación de sus objetos como en la explicitación de su carácter vicario, su carácter de signo. Lo normal es, en definitiva, que no se produzcan equívocos, que no se pueda tomar a la representación por lo representado.

Ahora bien: ¿qué puede ocurrir en esas zonas limítrofes, en las zonas más alejadas del centro icónico? ¿Qué puede observarse al llevar los significantes icónicos al límite con los objetos? ¿Y qué puede observarse, también, al alejar a los significantes icónicos de la representación de objetos? ¿Qué pueden decirnos, por tanto, del signo y del objeto, de la representación y de lo representado, tanto la súper iconicidad como la abstracción?

Quizá a través de la súper iconicidad y de la abstracción se pueda averiguar algo sobre qué clase de signo o signos constituyen, que clase de signo son, en primera instancia, o constituyen en primera instancia, los objetos reconocibles en sentido icónico, fuera de los signos icónicos que los denotan. A través suyo quizá podamos indagar sobre qué constituye el objeto de rango icónico que no sean los signos icónicos que lo referencian, sobre qué hace, en definitiva, a un objeto acreedor a la categoría de objeto de representación icónica antes de que pueda reconocerse en “sus” iconos.

Porque si se lleva el significante icónico al extremo representado por el **súper icono**, es decir a sus límites con el objeto, a la identidad aparente de signo y objeto, cobra importancia un nivel de percepción más profundo, el nivel, podríamos decir, forense, al que se acude para asegurarse de que los objetos son legítimamente lo que parecen y no usurpadores súper icónicos, simulacros. En estos niveles de percepción, habitualmente tecno mediados, los signos más importantes son, como se verá más adelante, los índices, signos que pueden constituir por su propia naturaleza las pruebas de autenticidad de los objetos.

Si la diferencia entre un icono y su objeto puede ser al final una cuestión de índices, quizá es que todo el objeto es índice, unidad o complejo indicial, de la que el icono sólo cubre habitualmente una parte, la aparente. La iconicidad sería entonces una disposición a la comparación de conjuntos de índices agrupados, por un lado, como objetos y, por otro, como significantes icónicos. **El índice sería entonces la célula semiótica**, el principio de la cadena de inferencias que va hasta la constitución primero del objeto y después de los signos de rango icónico.

En tal caso los significantes icónicos no serían otra cosa que conjuntos de índices, suficientes a efectos de representación de los objetos. Los significantes de rango icónico serían entidades superficiales, fatalmente determinadas por su parcialidad y su carácter transitivo, por su existencia para otros (para los objetos icónicos). Los objetos serían también conjuntos de índices pero conectados dinámicamente a lo real (inagotables, profundos), existiendo para sí mismos y, por tanto, indeterminados a ese respecto.

Propondremos a este respecto un extremo mayor que el representado por el súper icono, el **ultra signo icónico**, que sería el conjunto replicado de todos los índices de un objeto, y capaz de suplantarlos en su completa objetividad.

El trato con la copia, la multiplicación de objetos inertes, es habitual en nuestro mundo. La expansión de la copia es, en cierto modo, la expansión de la civilización. Pero la perfección de la copia conduce inevitablemente al dominio de la réplica, a la **abolición de la distinción entre original y copia**.

No hay límite a esta progresión técnica en la perfección de la representación de objetos salvo quizá el ser humano. Pues no hay objeto más susceptible de reconocimiento para un ser humano que otro ser humano, no hay objeto de mayor interés humano, ni, por tanto, objeto de mayor potencial icónico. Pero no hay tampoco objeto más refractario a la idea de copia y, no digamos ya, de réplica.

Es precisamente por ello que el cine y la literatura de género fantástico han imaginado reiteradamente situaciones que implicaban el desempeño desestabilizador de súper iconos humanos: dobles personales, seres humanos falsos pasando por auténticos, copias de personas suplantando a los originales. Y también los que hemos denominado ultra signos icónicos: réplicas, facsímiles humanos, súper iconos que ya no pueden ser objetivamente discriminados de los objetos humanos que representan. Por ningún medio, por ningún índice. Ignorando su condición o descubriéndola en el desarrollo de las tramas argumentales. En estos casos la **prevalencia del original sobre la copia** quedará abocada, como veremos, a la cuestión de lo anterior sobre lo ulterior, de lo dado sobre lo obtenido, de lo natural sobre lo artificial, de lo indeterminado, al menos en este cierto punto, sobre lo determinado aunque sólo sea en este punto.

Como segundo gran objeto de estudio de esta tesis nos proponemos justo el contrario, **lo abstracto**. Lo abstracto es el extremo opuesto de lo súper icónico en la relación significante–objeto. Si los productos del reconocimiento de tipo icónico son tanto el objeto como el signo de rango icónico, la imposibilidad de esa clase de reconocimiento

en objetos y signos estimula la consideración de que nos encontramos en presencia de **lo abstracto**. En presencia, por ejemplo, de arte abstracto.

Pero ¿qué es en definitiva lo abstracto? ¿Cómo pueden encajar bajo este concepto expresiones tan diversas en el arte como: la arquitectura y la música en general, la poesía fonética, el suprematismo, el neoplasticismo, la abstracción geométrica, el informalismo, el expresionismo abstracto o el *minimal art*, por poner sólo algunos ejemplos?

Se hace necesaria, nos parece, una mayor comprensión de lo abstracto, alguna teoría en la que quede integrado y comprendido, al menos: lo ornamental geométrico, lo no figurativo, la no-representación, lo inobjetivo, lo literal, lo significativo sin significado, lo significativo inarticulado, etc. Nos parece que esa mayor comprensión puede venir de una ubicación semiótica más precisa de este objeto de estudio tan mentado y, en realidad, tan desconocido, lo abstracto.

Podría ser también que una mayor comprensión de los objetos y de los signos situados en el rango súper icónico pudiera repercutir en una mayor comprensión de su extremo opuesto, lo abstracto. El análisis de tales signos extremos podría además aportar algo a la teoría del objeto y subsidiariamente a la teoría de lo icónico y de lo abstracto.

Me gustaría, para finalizar esta introducción, llamar la atención sobre el hecho de que la presente tesis adjunta al final un **planteamiento experimental** y que su propósito implícito es desarrollar una base teórica a partir de la cual pudieran proyectarse y acaso realizarse algunas obras de arte de vocación extremista.

Hoja de ruta

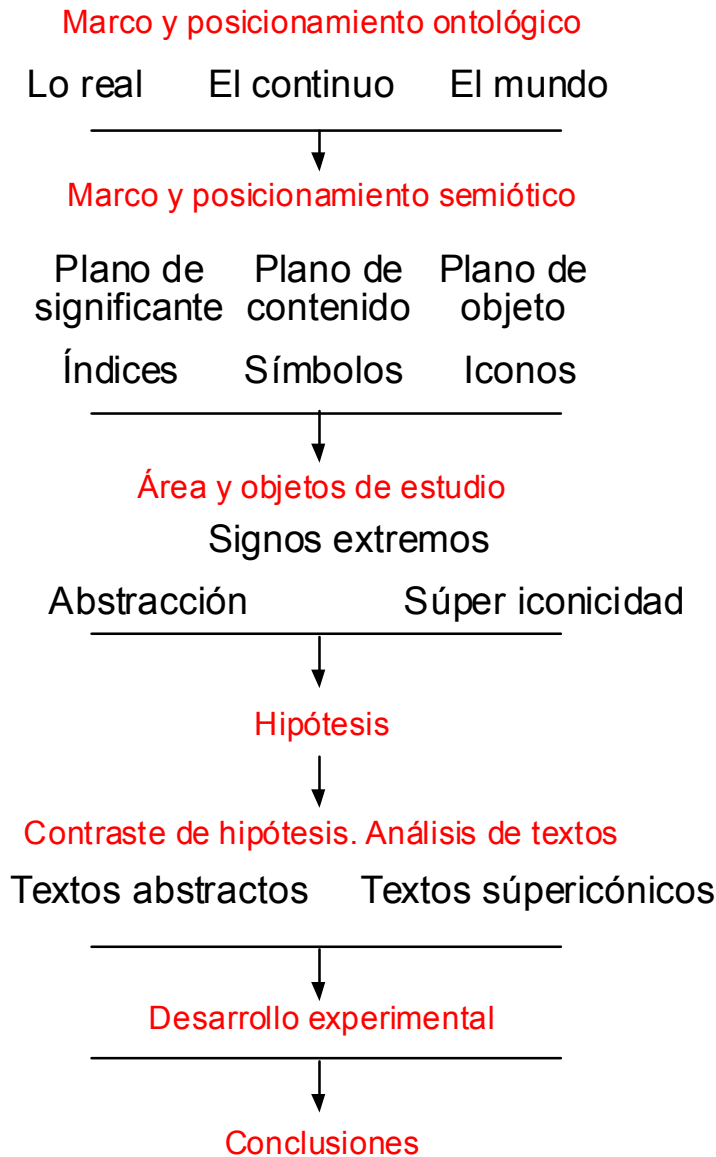


Gráfico 1.1: El particular posicionamiento ontológico de la tesis abre la posibilidad de un marco semiótico que facilite la comprensión de nuestros objetos de estudio, los signos extremos: la súper–iconicidad y la abstracción. Nuestras hipótesis sobre súper iconicidad y abstracción surgen de la propia originalidad del marco de interpretación semiótica adoptado. Estas hipótesis deben contrastarse en textos súper icónicos y abstractos diversos.

Posicionamiento ontológico.

Consideraremos lo **real** como la fuente de esta otra entidad a la que se ha llamado el **continuo**. El continuo es todo aquello que se percibe. Directa o indirectamente, naturalmente o por medio de alguna tecnología capaz de transducir unas energías fuera de nuestro alcance natural a otras asequibles a los sentidos. El continuo es una representación, en el sentido en que se trata del modo particular de acceso a la realidad de un determinado organismo vivo dotado de algún tipo de sensibilidad, y no de la realidad misma. El continuo del ser humano es diferente del de las mariposas o del de las bacterias, por ejemplo. La representación de lo real que se hace cada organismo es diferente porque son diferentes los sentidos de los intérpretes y los estilos y niveles de conciencia de esos intérpretes. Sin intérpretes no hay continuo. El continuo tiene la forma que le imprimen los sentidos y los niveles de conciencia de sus intérpretes. Ciertas ondas elásticas se perciben por algunos organismos como sonido. Ciertas moléculas se perciben como aroma. Cierta radiación electromagnética como color. Ruido, aroma y color son acontecimientos enteramente psíquicos. Las mismas ondas elásticas, las mismas moléculas, la misma energía electromagnética carecerán de representación en otros organismos, o tendrán quizá una representación diferente. Se asegura que los perros son capaces de apreciar a través del olfato concentraciones de sustancias volátiles cien veces más pequeñas que las que pueden percibir los seres humanos por el mismo medio. Las serpientes perciben visualmente en el rango del infrarrojo y los murciélagos disponen de un sexto sentido, una especie de radar.

El continuo es, acaso, un índice dinámico de lo real, lo real puede ser el objeto productor de ese continuo, como hemos significado al comienzo de este apartado. Esta es una hipótesis plausible pero inverificable. Plausible porque el continuo no deja de aumentar (se incrementó sensiblemente con el microscopio y el telescopio ópticos, con el radiotelescopio y con el microscopio de efecto túnel y ahora con los colisionadores de partículas). Pero inverificable porque por mucho que se amplie el continuo no consigue agotar nunca lo real. Se presume, por tanto, que el continuo está conectado a una realidad todavía no agotada, y quizá inagotable.

El continuo es una representación, nunca lo real mismo. El continuo es el límite, lo que se conoce en la física como una interfase, entre lo real y la conciencia. Pero los intérpretes no pueden pasar al otro lado de esa interfase (de hecho la expresión pasar al otro lado carece, en este caso, de sentido). Lo real es, en última instancia incognoscible, el continuo puede ensancharse pero no ser transcendido (del latín *trans cendere*, ir más allá).

La percepción no es neutra, es semiotizante, está orientada a la segmentación del continuo, a la figuración, a la objetualización, a la producción, en definitiva, de mundo. De los estímulos situados dentro de los umbrales de percepción el intérprete toma únicamente los necesarios para su adaptación al medio. El resto los reprime, aparta o desecha. La percepción viene instada en gran medida por nuestra propia ideología o prejuicio sobre lo real, es decir, por el mundo (del latín *mundus*: ordenado, elegante, limpio), el conjunto de los signos y objetos consolidados. El mundo es alimentado por los datos de los sentidos, por el continuo, pero los datos de los sentidos presentan siempre el sesgo de la experiencia y de los intereses del intérprete y su cultura.

La integración en la cultura, la posesión de ese mundo interpretante es lo que permite sobrellevar productivamente la relación con el continuo, demasiado extenso para poder tratar con él directamente. Sin continuo no habría mundo puesto que el mundo deriva de

la experiencia del continuo. Pero sin un mundo desde el que enfrentar el continuo, sin un filtro al ingente volumen de datos que suministran los sentidos (y los instrumentos científicos), el continuo se nos presentaría como una textura inextricable, un enorme ruido. Por otro lado, el mundo que construimos es el mundo que nos construye. Como escribe Umberto Eco: "Somos, como sujetos, lo que la forma del mundo producida por los signos, nos hace ser" (Semiótica y filosofía del lenguaje. 1984: 74).

Realidad y mundo son cuestiones que involucran a la semiótica. Escribe Th. Sebeok al respecto: "La *raison d'être* de la semiótica es, argüiblemente, investigar si la realidad puede existir o no independientemente de los códigos significativos que los seres humanos crean para representarla y pensarla" (1964: 12). La semiótica, podríamos concluir parafraseando a Von Clausewitz, es la continuación de la metafísica por otros medios.

Lo real



Gráfico 1.2: El intérprete habita el Mundo. El Continuo que es todo lo que se percibe, es la interfase, el límite intraspasable con Lo Real.

Marco semiótico.

Signo, según la antigua fórmula medieval “*aliquid stat pro aliquo*”, algo que está en lugar de otra cosa: retratos fotográficos en lugar de las personas retratadas, palabras en lugar de objetos o de hechos. Implicando por lo general alguna clase de economía expresiva, alguna clase de mejora sobre la mera ostensión: símbolos que se pueden articular con otros símbolos, imágenes en lugar de cosas que es necesario invocar pero están ausentes. El signo es en todo caso el concepto central de la semiótica.

Las dos grandes escuelas semióticas derivan de los estudios de los dos padres fundadores de la disciplina, dos coetáneos, el francés Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) y el norteamericano Ch. S. Peirce (1839 – 1914).

Signo.

Para Ferdinand de Saussure el signo es la unión arbitraria aunque convenida, de dos elementos, **significante y significado**, lo que con respecto a las lenguas naturales se traduce en la unión de una imagen acústica y un concepto (*Cours de linguistique générale*, 1916). La unión significante/significado se produce, según Saussure, en el seno de un sistema de diferencias u oposiciones sincrónicas y diacrónicas (verticales y horizontales, paradigmáticas y sintagmáticas), tanto en el nivel del significante como en el del significado. La estructura de las lenguas deriva de la existencia de estas dos caras del signo lingüístico extendiéndose a lo alto y ancho de esos dos ejes. Porque el ser tanto del significante como del significado se define por lo que toman tanto como por lo que no toman del conjunto de significantes y significados presentes en el sistema.

Para su discípulo, el lingüista Luis Hjelmslev (1899 – 1965), el signo, la unidad mínima de sentido, deriva en todo caso de una unidad de sentido mayor, el texto. El texto es sólo un segmento dentro de un **gran plano de manifestación**, que es la unión inseparable de **plano de expresión y plano de contenido**. Plano de expresión y plano de contenido no existen sino como caras de un plano de manifestación, no tienen existencia independiente. Hjelmslev recoge y amplía la idea de Saussure de que la lengua es forma, no sustancia. Es decir que las sustancias (fónica en el caso de la expresión y semántica en el caso del contenido) son únicamente campos de posibilidades que es necesario haber formalizado o estructurado previamente para que sea posible la producción de textos y por tanto, de signos.

El norteamericano Ch. S. Peirce concibe el signo como la articulación de tres partes: un **representamen**, un signo **interpretante** y un **objeto**: "... [signo] algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizá aún más desarrollado. A este signo creado yo le llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Representa a este objeto no en todos sus aspectos, sino con referencia a una idea que he llamado a veces el fundamento [*ground*] del representamen" (1930–58: 2.228).

Ch. W. Morris (1901 – 1979) divulgador y continuador del pensamiento de Peirce interpreta el signo triádico pierceano como la unión de un vehículo signico o mediador y de un *designatum* (con el significado aquí de concepto o clase): "La semiosis es, en consecuencia, una consideración mediada. Los mediadores son los vehículos signicos, las consideraciones son los interpretantes, los agentes del proceso son los intérpretes; lo que se toma en consideración son los *designata*" (1938: 28).

Significante.

Dentro de esta unión de dos planos (significante y significado, expresión y contenido) o de tres planos (representamen, interpretante y objeto), se alude con frecuencia al representamen, la expresión o el significante como "parte material" del signo, el "dato del mundo", "un impacto apreciable sobre al menos uno de los órganos sensoriales del intérprete" (Thomas A. Sebeok. 1964: 34), y también como su aspecto sensible (Roman Jakobson. 1975: 218). No debe considerarse el significante lingüístico como algo informe. Para la lingüística de Saussure y la posterior escuela estructuralista también el significante sería el resultado de una construcción de naturaleza semántica (Greimas y Courtés. 1982: 376).

Significado, concepto, interpretante.

En la otra cara del folio o del plano está el significado, el **concepto**, la clase, el universal, invocado por el significante en cada miembro de una comunidad lingüística. La **forma del contenido** en presunción recíproca con la forma de la expresión y constituyendo el signo (Hjemslev). El aspecto **inteligible** del signo (Jakobson. 1975: 218).

En la semiótica de Pierce la posición del concepto en el signo es ocupada por la instancia denominada **interpretante**. El interpretante de Pierce es en realidad otro signo (y por tanto la unión, a su vez, de un representamen, un interpretante y un objeto).

Texto.

El signo necesita combinarse con otros signos para adquirir su sentido. Depende del sistema de signos al que pertenece (ya sea el sistema de la lengua o el de las señales de tráfico) y adquiere su sentido individual "en oposición sincrónica a" y en "yuxtaposición diacrónica con" otros signos presentes en ese mismo sistema. El desarrollo diacrónico constituye lo que hemos denominado texto, una línea continua de signos trazada en el plano de manifestación de un sistema semiótico determinado. La longitud de esa línea es variable: "el texto puede coincidir con una frase o con un libro entero; se define por su autonomía y por su clausura" (O. Ducrot y T. Todorov (1972: 337). Y la clausura es, en todo caso, provisional, pues todo texto adquiere sentido, a su vez, en relación con otros textos, y en última instancia, con la totalidad de los textos que es la cultura. El sentido de la unidad mínima de significación que es el signo, deriva, en definitiva, del sentido de unidades mayores de significación, y no al contrario.

Cuando hablamos aquí de texto, vale tanto para cadenas de signos lingüísticos como para conjuntos o grupos de signos visuales o de cualquier otra naturaleza. En adelante ante una fotografía hablaremos indistintamente de conjunto de signos, signo o texto fotográfico, ante un filme hablaremos de conjunto de signos, signo o texto fílmico, ante un objeto, hablaremos de conjunto de signos, signo o texto objetual, etc. Hablaremos, igualmente, del **plano de expresión** y del **plano de contenido** de una fotografía, una escultura, un filme o un objeto.

Objeto.

Para finalizar, es preciso mencionar la cuestión semiótica fundamental de la denotación. Hablamos del objeto o referente de los signos o textos. A partir de Saussure la lingüística considera en general que la denotación no pertenece al ámbito de estudio de la lingüística. Dice Hjemslev al respecto: "Parece justo que un signo sea signo de algo y que este algo resida, de algún modo, fuera del signo mismo: así, la palabra bosque es el signo de un objeto determinado en el paisaje **y este objeto no forma parte del propio**

signo" (1943: 20). En la semiótica de Peirce, por el contrario, el objeto sí forma parte del signo. El objeto es para Peirce "cualquier cosa perceptible, imaginable e, incluso, inimaginable en algún sentido" (1910: CP 2.230), formando parte de un signo, incluso aunque el signo, o al menos una parte de él (el representamen) esté precisamente en lugar suyo y el objeto esté ausente.

El problema de la realidad del objeto hace distinguir a Peirce entre **objeto inmediato** y **objeto dinámico** de un signo. Para Peirce es **objeto inmediato** el referente del signo que forma parte del signo. Objeto inmediato es lo vinculado con un representamen gracias a la posibilidad de una interpretación tendente a ese objeto (gracias al bagaje de signos interpretantes que permite realizar tal enlace). El objeto inmediato es, por tanto, aquello que ha producido y debe seguir produciendo interpretantes. Dice Peirce al respecto: "objeto es aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo" (1930–58: 24). El **objeto dinámico**, por el contrario sería para Peirce la fuente en lo real de ese objeto que forma parte del signo. Pondré un ejemplo. Cada cuadro que el pintor post-impressionista Paul Cézanne dedicó a la representación de la montaña Santa Victoria incluiría, según el esquema de Peirce, su objeto inmediato, su propia montaña Santa Victoria. El objeto dinámico de todos esos cuadros sería la montaña Santa Victoria real, el gigantesco accidente geográfico tridimensional y sólido que bajo tal denominación puede sin duda ser todavía visitado, visto, retratado, fotografiado, recorrido a pie, etc., en cierto lugar de la Provenza francesa. Si un cataclismo hiciera desaparecer dicha montaña, los cuadros de Cézanne en tanto que signos no se verían privados de su objeto inmediato, al que seguirían representando. Sólo se verían privados de su objeto dinámico.

Por denotación, *denotata* (plural) o *denotatum* (singular) Ch. Morris entiende el conjunto de cosas realmente existentes, verificables empíricamente, a las que aluden los signos. En el caso, naturalmente, de que haya denotación, porque, como señala Morris: "... si bien todo signo tiene un *designatum*, no todo signo tiene un *denotatum*. [...] Un *designatum* no es una cosa sino un tipo de objeto o conjunto de objetos, y como es sabido un conjunto puede contar con muchos miembros, con uno solo o con ninguno. **Los *denotata* son los miembros del conjunto**" (1938: 30). Y también: "Ningún objeto es, de por sí, un *denotatum* sino que se convierte en tal en la medida en que es miembro de la clase de objetos designables por algún vehículo signico [significante, *designatum*] en virtud de la regla semántica específica para ese vehículo signico" (1938: 90). Cualquier signo con el *designatum* hipógrifo, por ejemplo, carecería de denotación, su *designatum* o significado representaría este caso señalado por Morris como conjunto de cero elementos.

Según Ugo Volli (*Some possible developments of the concept of iconism*. 1972), no hay *denotata*, referencias, referentes u objetos antes del signo. Es la suma de percepción (semiotizante) y semiosis la que segmenta parte de esa sustancia, el continuo, ofrecida a los sentidos transformándola en objetos.

Para el grupo Mi los objetos o referentes serían "recortes producidos *hic et nunc* en una sustancia imposible de analizar sin ese recorte" (1992: 115), siempre un *designatum*, nunca un *denotatum*. La idea de los signos icónicos como copia de los objetos reales les parece a estos semióticos tan ingenua como la idea misma de lo real que considera a los objetos como datos empíricos, como cosas dadas. Para el grupo Mi los objetos "reales" son también conjuntos de signos o textos, aunque dotados de cierta unidad y de propiedades permanentes (1992: 69–70).

A. J. Greimas (1917– 1992) y J. Courtés consideran la función denotativa o referencial como un caso de “correlación entre dos semióticas” (1982: 337), o, lo que es lo mismo, como un cuestión **de inter textualidad**, de relación entre un texto A y otro texto B, privilegiado este último como “real”, por algún tipo de convención o acuerdo.

El semiótico Juan Magariños (1935 – 2010) llama al objeto inmediato, **semiosis sustituida** u objeto semiótico. Y semiosis sustituyente a significante e interpretante constituyendo signo. Pero la semiosis sustituida también está hecha de significante e interpretante, aunque en funciones de objeto, y lo sustituido deviene o puede devenir sustituyente y viceversa: "ninguna entidad se situaría [...] en el grado cero de alguna semiótica" (2003: 21). Lo que implica una concepción estrictamente posicional y no óntica de la categoría de objeto (y también de la de significante e interpretante).

Se aprecia, en conclusión, la coexistencia de dos tendencias, una semiótica orientada a la comprensión del funcionamiento de las estructuras de expresión y contenido y que pasa de puntillas sobre la cuestión de la denotación o directamente la desprecia (Saussure), y una semiótica orientada a la relación de los signos con los objetos y que integra, de hecho, a los objetos en el signo (Pierce).

	Autor	Partes del signo	Ubicación del objeto
Semióticas biplano	Saussure	Significante - Significado	Realidad
	Hjemslev	Expresión - Contenido	Realidad
	Eco	Textura expresiva - Unidad cultural	Mundo
	Magariños	Semiosis sustituyente (significante + interpretante) - Semiosis sustituida u objeto semiótico (significante + interpretante)	Mundo
Semióticas triplano	Pierce	Representamen - Interpretante - Objeto inmediato	Objeto inmediato en el Mundo Objeto dinámico en la Realidad
	Morris	Vehículo sónico - Interpretante - <i>Designatum</i>	<i>Designatum</i> en el Mundo <i>Denotatum</i> en la Realidad
	Grupo Mi	Signo visual: Significante - Tipo - Objeto	Mundo

Gráfico 1.3: En este cuadro se relacionan los nombres de algunos semióticos según su adscripción a semióticas bi o triplanares. Se significa asimismo la ubicación de los objetos dentro o fuera del signo, y asimismo, formando parte del mundo (formando parte de la representación) o de la realidad (más allá de toda representación). Nuestro posicionamiento será considerar la realidad como extrasemiótica, considerar que el objeto forma parte del signo, y que es también un signo formando parte del sistema de los signos (el mundo).

Clasificación de los signos por la relación de signo y objeto.

La idea de una clasificación de los signos atinente a la relación de los significantes con los *denotata* es original del filósofo, lógico y científico norteamericano Charles Sanders Peirce. La importancia de una clasificación de este tipo es evidente. Un significante que se perciba como originado por su objeto (índice) o que trate de reproducir en algún aspecto las propiedades del plano significante del propio objeto (icono) no gozará lógicamente del mismo estatuto que un signo vinculado a su objeto por una convención (símbolo).

El reconocimiento de un objeto en el significante, la referencia de significante a objeto, basada en la existencia de aspectos comparables de uno y otro, estaría en la base de la clase de signo llamada por Peirce **ícono**.

La contigüidad lógica o física de significante y objeto sería característica del signo **índice** (en este caso lo que se “reconoce” es la existencia de tal contigüidad).

La existencia de una ley establecida culturalmente para enlazar significante y objeto, la imposibilidad, por tanto, de señalar una relación natural entre signo y objeto, de deducir el objeto en base al significante, sería, para finalizar, característica del **símbolo**.

Signo icónico.

En la semiótica de Peirce sólo dos clases de significantes se relacionan con sus objetos de un modo “natural”: los significantes icónicos y los significantes indiciales. La relación de significante simbólico a objeto es considerada por Peirce como enteramente convencional.

El icono para Peirce es el signo que procede de la comparación de las propiedades de un signo (el representamen) y de otro signo (el objeto inmediato). A mayor parecido entre estas propiedades comparadas, mayor iconicidad de una entidad con respecto a la otra. Lo que depende, entre otras cosas, de la existencia de dos facultades esenciales, la percepción y la memoria.

Peirce distingue entre dos clases de iconos. Los iconos genuinos o hipo iconos y los iconos degenerados.

El icono genuino o **hipo icono** surge de la comparación de cualidades aparentes de significante y objeto. Significante y objeto son casi intercambiables en este caso. No hay una superioridad expresiva del objeto sobre el significante. Un ejemplo de iconicidad genuina podría ser el color rojo de la sangre utilizado como signo de cualquier otro color rojo presente en cualquier otro objeto.

El icono **degenerado**, al que en otros lugares de esta investigación llamaremos icono de segundo nivel, es aquel que se establece sobre una diferenciación neta entre significante y objeto a pesar de que el vínculo entre significante y objeto se establece igualmente en base a la existencia de parecidos o semejanzas en algunos aspectos. El objeto del icono de segundo nivel prevalece sobre su representación aunque la representación pueda aspirar fuertemente al objeto. Por otro lado, el objeto representado por el icono degenerado está plenamente consolidado en términos icónicos, es perfectamente reconocible él mismo.

Son iconos típicos de segundo nivel los retratos (pictóricos, fotográficos, holográficos, escultóricos). Las cámaras foto y cinematográficas se orientan fácilmente a la producción de signos icónicos de este tipo. Hay iconicidad de primer nivel en los diagramas (en este caso, las semejanzas o cualidades comparables son las relaciones). Las onomatopeyas son signos icónicos en un medio fundamentalmente simbólico como

es el lenguaje. Aunque diferentes idiomas hayan consolidado onomatopeyas diferentes para el mismo objeto (por ejemplo el canto del gallo) un buen imitador de gallos no tiene fronteras. La linealidad del lenguaje es un icono de la dimensión temporal en la que se suceden los hechos descritos a través suyo. La mayor parte de las imágenes mentales son icónicas, así como las alucinaciones y los sueños.

Signo índice.

Para Ch. Pierce índice es el signo en el que se aprecia una **conexión** física entre significante y objeto: "El índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico" (Pierce, Charles S., 1931–1958: 2228 y 2299).

Para Luis J. Prieto (1926–1996) el índice se trata de "un hecho inmediatamente perceptible que nos hace **conocer algo a propósito de otro que no lo es**" (1968: 95).

Umberto Eco interpreta esta relación como **causalidad** (1973: 57).

Para Thomas Sebeok (1920–2001): "un signo es indexical cuando su significante es **contiguo** a su significado [tómese aquí significado como lo significado, como la referencia y no como sinónimo de concepto], o es una muestra de él. El término contiguo no tiene por qué ser interpretado literalmente en esta definición con el significado de adjunto o adyacente. En este sentido la estrella polar puede ser considerada como indicativa del polo norte por cualquier habitante de la Tierra, a pesar de las inmensas distancias que nos separan de ella" (1964: 47).

Juan Magariños de Morentín (1935–2010) abunda en esta idea de la **contigüidad física o lógica** como origen del índice, a lo que añade en franca contradicción con Eco: "no puede derivarse hasta convertirla en una relación de causalidad", ya que la semiótica "no tiene por objetivo establecer la verdad o la falsedad de un signo, sino su efectiva vigencia en determinada sociedad" (2003: 60–61).

El mismo autor introduce una útil clasificación de los índices por la posición relativa del significante con respecto al objeto. Los índices podrían clasificarse en **señales** o **presagios** (cuando el objeto es posterior a su significante), **huellas** o **indicios** (cuando el objeto es anterior a su significante) y **síntomas** (cuando el objeto es simultáneo a su significante).

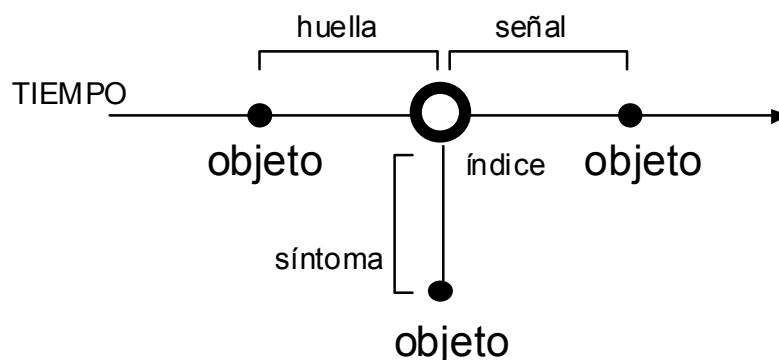


Gráfico 1.4: Sub clasificación del índice en huella, señal y síntoma por la posición del objeto con respecto al significante, en el tiempo.

A lo largo del presente trabajo expondremos la consideración de que los objetos de rango icónico son sólo conjuntos de significantes de índices, textos indiciales podría decirse, elevados a la condición de objetos icónicos al reconocer en ellos un carácter unitario, una permanencia de las propiedades que les constituyen, apuntalada por la abundancia de los textos icónicos y simbólicos que se refieren a ellos.

Parte de dichos conjuntos significantes, los más superficiales, pueden ser abducidos de sus objetos portadores originales y **fijados a otros soportes** mediante alguna tecnología (pictórica, fotográfica, escultórica, holográfica, etc.), constituyendo en ese momento la clase de signos que denominamos iconos.

Son signos índices: muchos de los signos naturales (meteoros atmosféricos como el relámpago y el trueno, con respecto al rayo, el humo con respecto al fuego, etc.), la forma con respecto a la función, los objetos con respecto a su uso (Barthes, 1964: 245–255), el antecedente con respecto al consecuente, la causa con respecto a la consecuencia (Hobbes, estoicos), el recordatorio con respecto al recuerdo, todas las huellas y rastros con respecto a aquello o a aquellos de los que proceden (la marca de un vaso sobre una mesa, las huellas de herradura de un caballo en el barro, las huellas de dedos o de labios en una copa), los restos biológicos (ADN, fluidos corporales, excrementos, etc.) con respecto a sus cuerpos de origen, el olor y otras señales químicas de seducción o repulsión como las feromonas, la entonación con respecto al estado de ánimo, los síntomas con respecto a las enfermedades, etc. Los olores se interpretan habitualmente como índices, el olor es el percepto de sustancias volátiles que forman pares orgánicos con sus fuentes. Para animales mejor dotados a este respecto que el hombre, como los perros, el mundo está saturado de este tipo de signos. Dentro del sistema háptico el dolor es un índice típico, pero todo el cuerpo a través de la propiocepción (gravedad, equilibrio, posición, etc.) parece estar indicándose a la conciencia continuamente. Los sabores indican la presencia de ciertas sustancias (por ejemplo, sal) en los alimentos, y también si son frescos o han fermentado. Y el ruido que produce una cosa al golpearla indica si está hueca o es consistente, si es metal, madera o roca.

Míticos intérpretes de índices serían los indios de las praderas, aquellos prodigiosos rastreadores que pintan en ocasiones los filmes del *far west* (“Dos hombres y un destino”, George Ray, 1969), así como los detectives y los médicos.

La indicación no es una forma de sustitución. El índice no sustituye a su objeto. Únicamente lo evidencia. Es la manifestación de algo, el objeto origen del índice, que puede, o no, tener una manifestación directa de sí mismo.

Pierce señala que **el índice existe incluso en ausencia de un intérprete capaz de interpretarlo** correctamente, es decir de señalar su auténtico objeto: “...un trozo de madera con un orificio de bala en él como señal de disparo, [...] sin disparo no habría habido orificio. Pero hay un orificio ahí, tenga alguien el buen sentido de atribuírselo a un disparo o no” (1931–1958: 2303).

Las diversas radiaciones, la energía en cualquiera de sus formas, las fuerzas, la materia en cualquiera de sus estados, etc., son también índices, rastros, señales, síntomas. El continuo es quizá, todo él en su conjunto, un índice sintomático de lo real. Ahora bien, ¿qué es exactamente lo contiguo a ese inmenso plano significativo? Esa es, como se sabe, la cuestión central de la metafísica.

Signo símbolo.

La palabra símbolo deriva del vocablo griego *synballein*, que significa “lo juntado”. El símbolo por excelencia es el signo lingüístico, la palabra.

La relación del significante simbólico con su objeto es señalada tanto por Saussure como por Pierce como convencional, arbitraria e inmotivada. La palabra “sol” denota en lengua castellana la estrella más cercana a la Tierra pero podría utilizarse cualquier otra palabra para denotar lo mismo y de hecho se utilizan palabras diferentes en todos los

idiomas. El significante no caracteriza en modo alguno a su *denotatum*, la palabra no caracteriza al objeto al que se refiere (salvo en el caso, ya señalado, de las onomatopeyas, pero entonces estaríamos hablando de icono y no de símbolo), el significante da escasa o nula información sobre su objeto y prácticamente nada puede deducirse en este de aquel.

El símbolo necesita del significado o interpretante para su existencia como signo: “Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en signo si no hubiera interpretante. Tal es cualquier expresión de habla que significa lo que significa sólo en virtud de que se comprende que tiene esa significación” (Pierce, *Op. Cit.*: 2304).

Sólo en icono e índice hay verdadera relación del significante con el objeto. La arbitrariedad del vínculo entre signo simbólico y objeto hace que el símbolo carezca de interés, en general, para nuestra investigación.

Un pequeño debate sobre la clasificación de Pierce.

En mayo de 2014 me planteé emprender una revisión crítica de la celeberrima clasificación de los signos de Peirce en base a la relación entre representamenes o significantes y objetos: iconos (semejanza), índices (contigüidad) y símbolos (convención). Me preguntaba en ese momento ¿por qué sólo tres clases, por qué no menos, por qué no más, por qué estas, por qué no otras?

Inicié una discusión a este respecto en *Research Gate* el conocido portal de investigación y debate académico. La pregunta que lancé a la comunidad investigadora fue la siguiente: ¿Puede alguien sugerir relaciones entre representamen y objeto, diferentes de la semejanza, la contigüidad física o lógica y la convención?

Transcribo aquí el desarrollo del debate dado su interés para la presente investigación:

La primera respuesta fue del Sr. Per Aage Brandt de la Universidad *Case Western Reserve* (Cleveland, Ohio).

El Sr. Brandt considera que una petición de ayuda es un tipo de signo que no aparece en la lista peirceana. Para el Sr. Brandt es absurdo categorizarlo como índice. Es intencional y se dirige a un ser intencional.

Mi respuesta al señor Brandt : “Considero, Sr. Brandt que una llamada de auxilio sí es un índice. Existe una contigüidad, en este caso física, un vínculo, entre alguien que está pidiendo ayuda y su propio grito. En este caso el objeto es la persona que está pidiendo ayuda, y el representamen es la voz que trata de captar la atención. Es una relación indicial. El carácter motivado del índice está en otra esfera de interpretación del signo que no es la de relación entre representamen y objeto que yo planteo. No añade nada a la naturaleza de la relación entre el representamen y el objeto”.

En su respuesta el Sr. Brandt insiste en su tesis de la intencionalidad: “Entonces los signos que el director hace a los músicos para orientar la música también serían índices para usted, debido a la contigüidad compartida, y la única característica relevante, para usted, es la contigüidad. Pero eso es una tontería. La contigüidad no es lo que funciona cognitivamente en este caso, es la intencionalidad, que es una perspectiva ausente de la imagen peirceana. La reducción de todo significado a esta imagen será posible para todos los ejemplos pensables... si uno es lo suficientemente insensible. Peirce es un filósofo peligrosamente insensible; las reducciones son siempre posibles, pero ¿vale la pena? Si usted está dispuesto a aceptar todas estas reducciones, ¿por qué nos está lanzando esta pregunta?”

Respuesta: “Sr. Brandt. En mi opinión, la mayoría de las cosas, tal como las percibimos, son índices o grupos de índices. Y no tienen intencionalidad en absoluto (al menos desde el punto de vista de un ateo como yo). De todos modos, insisto en que la intencionalidad pertenece a la relación entre el productor o emisor de un representamen y el representamen mismo y no a la relación entre el representamen y el objeto, y le recuerdo que esta y no otra es la cuestión que estoy planteando aquí”.

Respuesta del Sr. Brandt: “Sr. Díaz de Corcuera. Deje usted de lado todas las perspectivas humanas de la semiótica, y tendrá usted "relaciones entre representamen y objeto". Eso es lo que está matando a la semiótica. El problema de Peirce es que él quiere que la semiótica sea un camino hacia la lógica, y nada más”.

Respuesta: “Sr. Brandt. Peirce siempre tenía en mente al intérprete, al intérprete humano en particular. En mi opinión, esta es una perspectiva humanista. Es un intérprete humano el que tiene el poder y la capacidad de discriminar signos debido a la clase de vínculo existente entre representamen y objeto. Un intérprete es muy diferentemente afectado por un icono si este tiene un componente indicial, por ejemplo. Este es el caso de la fotografía, tan diferente de la pintura debido a este matiz indicial que incorpora. Estoy muy interesado en la relación entre el representamen y el objeto, precisamente, a causa de las importantes implicaciones para la interpretación y para el intérprete, de la existencia de tal vínculo”.

Respuesta del Sr. Brandt: “Si el 'objeto' en este loco modelo de signo –para el que existen alternativas– es algo así como el significado de un signo, y el significado es una instrucción en línea, como en los signos del director de orquesta, entonces el 'intérprete' (no el interpretante) está en el objeto, y esta instancia subjetiva tiene la intención de entender la intención del emisor del signo. El interpretante de Peirce, como usted bien sabe, no permite ningún análisis de la performatividad del signo. Su semiótica no tiene nada que ver con el análisis del significado en el mundo humano, sólo con la clasificación de las formas de transferencia de información en la naturaleza. Ah, y como usted sabe, el interpretante es otro signo, y así sucesivamente, hasta el infinito”.

El debate con el Sr. Brandt finaliza aquí.

La siguiente línea de debate fue con el Sr. Jorge Echavarría de la Universidad Nacional de Colombia. El señor Echavarría sugiere que del análisis realizado por Paul Ricoeur en torno al concepto de mimesis de Aristóteles, podría surgir alguna otra relación entre representámenes y objetos. Ricoeur establece la existencia de tres fases en la mimesis aristotélica: presagio o prefiguración (mimesis I), configuración (mimesis II) y refiguración (mimesis III): “Por lo tanto, no se trata de un simple caso de mimesis como copia, no se trata de una mera semejanza, porque cada etapa aumenta y asume otro tipo de relación entre el representamen y el objeto”.

Respuesta: “Sr. Echavarría. Después de hacer la lectura de Ricoeur que usted me indica he llegado a la conclusión de que la mimesis de Aristóteles revisada por P. Ricoeur, se parece mucho a la iconicidad en el sistema de Pierce. Creo haber entendido que la prefiguración es un lanzamiento de hipótesis sobre hechos u objetos que ya avanza hacia una comprensión. La configuración es la articulación de un relato a partir de la confirmación o rechazo de tales hipótesis, es el paso de unas relaciones paradigmáticas (prefiguración) a otras sintagmáticas. Y finalmente la refiguración que es la constante adaptación de ese relato a nuevas hipótesis sobre los hechos. Mi opinión es que estamos en frente de signos icónicos y de relación icónica entre objeto y representamen. El presagio es una hipótesis lanzada en base a una señal (índice) a la

espera de confirmación icónica, la configuración es iconicidad plena, y la refiguración es iconicidad consolidada, iconicidad interpretante o bagaje icónico”.

No hubo nuevas intervenciones del Sr. Echavarría en este debate.

Respuesta del Sr William Carrasco (*City University of New York – Hunter College*): “Una sugerencia: Antes de tratar de sumar o restar clases de signos a la clasificación de Peirce, ¿no debería su revisión crítica de Peirce tomar en cuenta la utilidad de su modelo triádico? Estoy de acuerdo con Per Aage Brandt en que la semiótica de Peirce es lógica y reduccionista. Todas estas tipologías de signos que la gente sigue usando no hacen más que simplificar el complejo proceso de construcción de significado. Estos modelos de signos no nos acercan más a la apreciación de la singularidad de las situaciones y su diversidad cultural. El hecho de que se hayan propuesto muchos tipos diferentes de relaciones signícas da fe de ello. El significado no está en las relaciones entre los componentes de la triada; en todo caso, está en la construcción de estas relaciones, en los caminos interpretativos que se siguen, tomados en su contexto. Un signo aislado sólo puede ser el artefacto, el producto descontextualizado de la interpretación; la significación casi nunca resulta de una cadena de signos distintos, es más abierta que eso. Además, el modelo triádico falla completamente cuando tratamos de describir la construcción del significado lingüístico. Por ejemplo, ¿cuál es el objeto (o referente) de un morfema como "ish" en inglés? Para una excelente crítica de la triada, consulte Rastier, Francois. "Triada Sémiotique La, le trivium et la Sémiotique linguistique", *actes Nouveaux sémiotiques* n ° 9, 1990, pp. 5–39. (No sé si existe una traducción al inglés)”.

No hay contestación al Sr. Carrasco por no repetir argumentos. Como se ha dicho, nuestra investigación no trata de la relación significante–significado sino de la relación significante–objeto. Por otra parte, el artículo recomendado por el Sr. Carrasco se ocupa de relacionar las áreas clásicas de estudio en la Edad Media (el *trivium*, gramática, retórica y lógica) y las áreas de estudio de la lingüística contemporánea (sintaxis, pragmática, semántica). La contribución del artículo del Dr. Rastier a nuestro debate es nula.

El Dr. **Göran Sonesson** de la Universidad de Lund envía la siguiente respuesta. “Puede, por supuesto, existir cualquier número de relaciones entre representamen y objeto, por lo que hay que añadir a la caracterización explícita de Peirce la idea de que lo que estamos distinguiendo son los signos por el tipo de motivación (en sus primeros escritos, Peirce tenía un término útil para esto: el término *ground*, fundamento, suelo, base). La convención es una motivación, no en el sentido de una "relación natural", sino en el sentido de lo que justifica/explica/motiva la relación entre los dos elementos. Y yo no creo que haya ninguna forma seria de reducir la similitud a la contigüidad, o al revés (pero puede usted, por supuesto, intentar persuadirme de lo contrario). Por otro lado, siempre he encontrado muy curioso que los símbolos se definan no sólo por convenciones, sino también por la costumbre, que es una gran diferencia. Además, algunos signos se basan claramente en convenciones preexistentes y otros crean nuevas convenciones sobre esta base (por ejemplo, los signos de los baños se basan en la convención anterior de que la mujer debe vestir falda y el hombre pantalones). Esta es una subdivisión de la noción de fundamento simbólico, por lo que no es muy problemática, ni lo son las subdivisiones que he propuesto en mis escritos entre los diferentes tipos de signos icónicos (signos icónicos de primeridad y segundidad, dependiendo de si la similitud motiva el signo o al revés) y diferentes tipos de signos indiciales (abductivo, si el signo se basa en nuestro conocimiento de una contigüidad pre–existente, como las huellas dejadas por los pies, y performativo, si el signo crea la

contigüidad, como es el caso de los indicadores y las flechas). Creo que el tema de la diferencia entre costumbre y convención es más grave, porque aquí realmente tendríamos que dividir una de las categorías de Peirce en dos, y tendríamos que admitir que Peirce encontraba tres categorías donde quiera que mirase porque después de todo era un triadomaniaco”.

Respuesta al Dr. Sonesson: “Estimado Dr. Sonesson. Creo que tiene usted bastante razón. No es posible reducir el icono a índice. Aunque me gustaría desarrollar un poco más algunos aspectos de esta relación particular entre ambas clases de signos. Estoy tratando de desarrollar aquí una idea de Morris de acuerdo a la cual, los símbolos implican iconos y los iconos implican índices (1938). En primer lugar, me parece muy importante la distinción entre iconos de cualidad e iconos degenerados introducida por Pierce. Entiendo que la iconicidad genuina, de cualidad o hipo iconicidad tiene el rango de la primeridad de Pierce. Esta iconicidad trata de la similitud entre cualidades. Iconicidad degenerada es la que existe entre un retrato fotográfico y la persona retratada en ella. El objeto de ese retrato es un objeto semiótico consolidado, lo que significa que ya carga un cierto número de signos a sus espaldas.

Una primera pista acerca de la relación entre el icono y el índice es proporcionada por un hecho singular: la denotación en el índice se sitúa como el origen del significante, mientras que en el icono, al menos en el icono degenerado, la denotación es un destino del significante. Entonces sucede que un vasto y voluble, pero finito, conjunto de índices constituye (puede ser por medio de un simple acto de nombramiento simbólico) el objeto de un vasto grupo de iconos degenerados (y por extensión, también de símbolos).

Además, los hipo iconos parecen compartir los mismos segmentos de continuo que los significantes de los índices.

Los iconos y los índices no difieren en significante. Se diferencian en interpretante. Uno puede ver, por ejemplo, un paisaje en una mancha de humedad en la pared (se sabe que Leonardo da Vinci usó este método a fin de estimular su imaginación pictórica). O no ver más que la mancha de humedad.

La diferencia entre iconos genuinos e índices es aún más sutil. Si uno interpreta una mancha de pintura roja en su concreta y particular rojidad, comparándola con la concreta y particular rojidad de otras manchas de pintura roja o de cualquier otra cosa roja, sería un icono de tipo genuino (hipo icono o cualisigno). Esto es lo que Pierce llamó primeridad. Si me enfrento a la misma mancha de pintura roja como la huella de alguien o de algo, como el remanente de una acción voluntaria o involuntaria realizada en el pasado o en el presente inmediato, con alguna intención o no, esto es una forma de interpretación indicial. El mismo significante, diferentes interpretantes y diferentes clases de signo.

En conclusión, no es posible reducir icono a índice. Pero, como se dijo al comienzo, la diferencia entre un signo y otro no radica en el significante, sino en el interpretante. Es interesante señalar, entonces, que cuando el intérprete se ve privado del recurso al reconocimiento icónico lo que queda ante su percepción pertenece a la clase de los índices. Si un cierto texto no se puede leer como icónico, siempre se puede leer como indicial. Si no es transitivo hacia otro objeto, si no es una representación, entonces puede leerse como objeto él mismo, como presencia”.

El debate finalizó en este punto. No encontré en el desarrollo de ninguna de las intervenciones ninguna objeción concluyente a la clasificación de Pierce. Puede ser, como señala el Dr. Sonesson que el símbolo emerja en algunos casos de la mera

costumbre, lo cual deja a salvo, no obstante, el carácter inmotivado y arbitrario de la relación entre significante y objeto característica de esta clase de signo. Por otro lado la costumbre implica una contigüidad *de facto* de un significante y su objeto, lo que añade un matiz indicial a esta clase de signos. Lo mismo que existe un matiz icónico en la estructura profunda del lenguaje (linealidad, estructura sujeto predicado, etc.) que subyace o se impone al carácter simbólico de las palabras; y existe un matiz indicial en significantes básicamente icónicos como las fotografías. En la práctica no existen relaciones absolutamente puras de contigüidad, semejanza o convención.

Por otro lado no parece que tenga sentido tampoco la reducción de una clase de signo a otra (en concreto los iconos a índices). Lo que hace a la clase de signo es, como se ha dicho, la competencia del intérprete, su bagaje interpretante y su disposición interpretante. Que los iconos impliquen índices no significa que iconos e índices sean lo mismo. Sin duda los iconos y los objetos de rango icónico se pueden fragmentar en conjuntos de índices, pero lo que se alcanza a comprender por medio de un signo icónico es de naturaleza muy diferente de lo que se alcanza a comprender a través de un signo índice.

Debate desarrollado de mayo a junio de 2014 en el portal académico Research Gate.

Fuente original en inglés en:

http://www.researchgate.net/post/Can_someone_suggest_any_other_relationship_between_representamen_and_object_different_of_likeness_physical_or_logical_contiguity_and_convention3

Percepción, distinción y reconocimiento del significante y de su objeto en icono e índice.

Es evidente que para la percepción de un significante se dispone del mismo aparato perceptivo y bagaje interpretante que para la percepción de cualquier otra cosa, incluido el objeto de ese significante. Por otro lado no puede obviarse que los objetos de los iconos son portadores de significantes (precisamente los que deben acompañar necesariamente a tales objetos para ser reconocidos).

Los objetos son portadores de significantes y tienen sentido dentro de un sistema de objetos, es decir, constituyen signo, pero no son el signo de sí mismos. Puesto que el significante es siempre otra cosa que el objeto (principio de alteridad), los objetos son ellos mismos a través de sus propios significantes, pero no son signo de sí mismos.

Por lo que se refiere al significante icónico se percibe en él al objeto como se percibiría al objeto en el objeto mismo, y esto es lo que define el carácter icónico de un texto o signo icónico, pero además se percibe o debe percibirse su carácter de significante, su carácter de no ser el objeto o referente.

Y al contrario, se percibe al objeto como se le percibe en un significante icónico, por ejemplo una fotografía o una pintura, pero además se percibe su carácter de objeto.

Por lo general es contrario al sentido común tomar el significante icónico, la fotografía por ejemplo, como el objeto de su objeto (a las estampas religiosas en las que aparece el papa como objetos del papa, tomado él en persona como significante icónico de esas estampas, por ejemplo).

En oposición al símbolo, mecanismo de máxima economía expresiva (como en la palabra universo, por ejemplo), el icono tiene una función caracterizadora, su economía expresiva es relativa ya que su vocación es caracterizadora, informativa, extensiva. *In extremis*, sustitutoria. El significante en el icono es o puede ser sumamente ambicioso a

ese respecto. Pero el objeto debe ser en principio una instancia más compleja que el icono (el territorio una instancia más compleja que el mapa).

El significante icónico podríamos decir entonces que realiza este **difícil equilibrio**: se ofrece al reconocimiento, en los mismos términos que se ofrecería el objeto representado, salvo que se ofrece como significante y no como objeto. Expresado de otra manera: cuanto más icónico es el significante, menos evidente es su carácter de significante.

Por otro lado, este sí mismo de un objeto, este carácter genuino de sus significantes, es la cifra de su autenticidad, y lo único que lo separa, en última instancia de sus significantes súper icónicos. El sí mismo de un objeto alimenta su aura. El sí mismo de un objeto le libera en algún punto de la determinación que supone ser también signo. Lo cual se observa con claridad en el característico “ser para otro” de los iconos menos extremos (un busto retrato, una caricatura, un dibujo) en significativa oposición al característico “ser para sí” de los objetos.

Por lo que se refiere al signo índice todo es en principio mucho más fácil. No hay en esta clase de signo reconocimiento del objeto en el significante, ni reconocimiento del significante en el objeto. No hay confusión posible. Lo que se reconoce no son propiedades del mismo tipo en uno y otro, sino exclusivamente contigüidades, formación de pares orgánicos.

El rango icónico de los objetos.

Tanto icono como objeto dependen, como se ha dicho, de un acto de reconocimiento. En el signo icónico se reconoce un objeto, pero ese objeto debe ser reconocible él mismo, debe ser un objeto semiótico de rango icónico.

La relación de significante a objeto obliga a una clasificación de los signos en índices, iconos y símbolos, pero quizá obliga también a la clasificación de los objetos en objetos de rango indicial, icónico y simbólico.

Como se ha dicho, reconocemos en un significante icónico a un objeto porque primero podemos reconocer también, en sentido icónico, a ese objeto. Para que yo pueda reconocer en una fotografía o un vídeo a un pariente cercano, es necesario que pueda reconocer a ese pariente personalmente. Esto es obvio. El objeto está marcado como objeto de rango icónico por los significantes icónicos que lo toman como referente. Pero es evidente que esta marca no puede determinar, o al menos no puede hacerlo en exclusiva, el rango icónico del objeto.

Parece demostrado que la percepción es semiotizante. Según la psicología de la *gestalt* se dan en la percepción las siguientes tendencias: el todo es más que la suma de sus partes; una forma es percibida como todo y no como suma de partes adyacentes (la percepción va del todo a las partes y no al contrario); la percepción tiene tendencia a clausurar las formas, a producir figuras; las figuras tienden a desprenderse del fondo, al que se oponen; la percepción tiende a unificar el fondo y a unificar la figura, no es posible interpretar algo como figura y fondo al mismo tiempo; cuanto mayor contraste se da entre figura y fondo mejor se percibe la figura; el cierre de la forma, la figura, incrementa el contraste; la figura resiste bastante bien a las deformaciones; la percepción tiende a considerar como grupos elementos próximos entre sí; lo que se mueve junto tiende a verse como una unidad.

La conclusión que parece desprenderse de la existencia comprobada empíricamente de estas tendencias es que la percepción trabaja a favor de la figuración, que es, a su vez, la base de la discriminación de objetos en el continuo.

Diremos entonces que el rango icónico del objeto no está determinado completamente por las representaciones icónicas, pero tampoco está completamente auto determinado. El objeto reconocible es anterior a las representaciones de rango icónico pero no a las tendencias figurativas de la percepción. Dicho de otro modo, la percepción trabaja a favor y no en contra del rango icónico de los objetos.

No es despreciable el papel de la cultura y sus instituciones en esta cuestión. El papel, por ejemplo, de los géneros clásicos de representación. Durante siglos, el bodegón, el paisaje y el retrato han sido los géneros pictóricos canónicos. Lo representable que es una función derivada de lo reconocible no ha pasado generalmente de los más o menos estrechos límites del género artístico.

Por otra parte lo reconocible es también una función derivada de los intereses del ser humano, incluyendo los intereses individuales. Es obvio que la capacidad de reconocimiento en sentido icónico es una competencia personalísima que se afina cuanto mayor es el interés personal del intérprete en el objeto. Cualquier ser humano reconocerá a otro ser humano en una fotografía. Pero el reconocimiento de una persona concreta en una foto exige una gran competencia para discriminar individuos y el conocimiento previo del retratado, en persona o a través de otros textos icónicos (fotografías, esculturas, vídeos).

Recuerdo un capítulo de la serie televisiva de detectives Monk (Jonathan Collier. USA Network, 2002 – 2009). El único testigo de un asesinato, un criador de palomas, capaz de diferenciar todas y cada una de las palomas a su cuidado se declara incapaz de reconocer al autor del crimen. La policía le muestra infructuosamente el habitual libro de fotografías de sospechosos. “Es que todas las personas me parecen iguales”, es su respuesta.

El rango icónico de un objeto procede entonces, también, de la inclinación y competencia interpretativa del intérprete y de la orientación interpretativa predominante de una cultura en relación a las imágenes y los objetos. El arte occidental ha tenido orientación predominantemente icónica desde la prehistoria hasta principios del siglo XX, momento en el que se produce la irrupción en escena del arte abstracto. Y además, dentro de esa orientación icónica también ha privilegiado la representación de unos objetos sobre otros.

En el icono la denotación es un destino del significante.

Si la competencia icónica consiste en la facultad de reconocer en el signo icónico al objeto, como se reconoce al objeto en el objeto mismo, se presupone que el objeto tiene carácter de reconocible, carácter icónico. En el icono se produce el tránsito del signo icónico a un objeto previamente privilegiado en tal sentido, segregado del continuo como objeto de rango icónico.

Por tanto, el significante icónico viene precedido siempre del objeto reconocible, del objeto. Para que se produzca el signo icónico debe haber un referente reconocible, un objeto cierto o, al menos, verosímil (del latín *veritas* y *símil*, verdad en el parecido). Como escribe Umberto Eco, “no existe signo icónico de un objeto ignorado” (1970: 62).

En el icono, el significante icónico puede ser anterior (icono proyecto, icono quimérico o fantástico), simultáneo (icono de circuito cerrado o de tiempo real: sombra, reflejo especular, cámara oscura, imagen en el visor de la cámara de vídeo, etc.), o posterior en el tiempo (icono documento: fotografía, cine, vídeo) a su objeto icónico. Pero en todo caso el objeto del signo icónico es el destino consolidado de una legión de signos, icónicos y de otro tipo (símbolos lingüísticos, sobre todo). El objeto prevalece

sobre su significante icónico. El objeto ya tiene rango icónico antes de que haya signos icónicos que lo referencien. La asimetría significante–objeto en esta clase de signo es a favor del objeto.

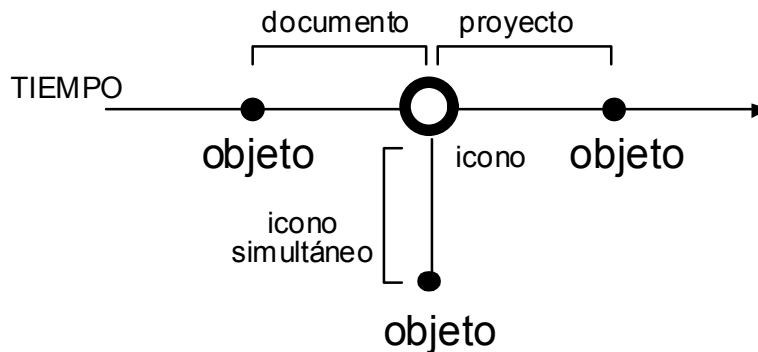


Gráfico 1.5: Sub clasificación del icono en: icono documento, icono simultáneo o de circuito cerrado e icono proyecto por la posición temporal del objeto con respecto al signo.

En el hipo icono o cualisigno, significante y objeto son intercambiables.

La clase de signos icónicos denominada hipo iconos o cualisignos, la que se refiere al iconismo de las cualidades, es un caso especial. Entre el rojo de la sangre y el rojo de la salsa de tomate, las relaciones de representación son simétricas. El rojo de la salsa de tomate en calidad de significante icónico no tiene una prevalencia sobre el rojo de la sangre. El color rojo de la salsa de tomate y el color rojo de la sangre son perfectamente intercambiables como objeto y como significante.

En el índice la denotación es el origen del significante.

Ya sea anterior (huella), simultáneo (síntoma) o posterior (señal) a su significante, el objeto del índice se sitúa, en todo caso, como instancia de origen del significante indicial. Incluso el índice señal podemos caracterizarlo como significante retroalimentado como tal por su objeto, en este caso posterior en el tiempo. Las nubes anticipan la lluvia, se constituyen en su índice señal, sólo si efectivamente llueve. Es el objeto, en este caso la lluvia, cuando el efecto pasa de posible a cierto, el origen de las nubes como signo suyo (aunque la lluvia sea posterior en el tiempo a los nubarrones).

De todos modos, el objeto o referente indicial puede perfectamente permanecer oculto e inalcanzable. Puede, incluso, carecer enteramente de manifestación directa de sí mismo. La única manifestación del objeto indicial es a menudo ese significante. De lo que se deduce que en el índice el significante prevalece sobre su objeto. En conclusión, en el índice la asimetría significante–objeto se resuelve a favor del significante.

El objeto en la fotografía es un origen (índice) y, a la vez, un destino (icono).

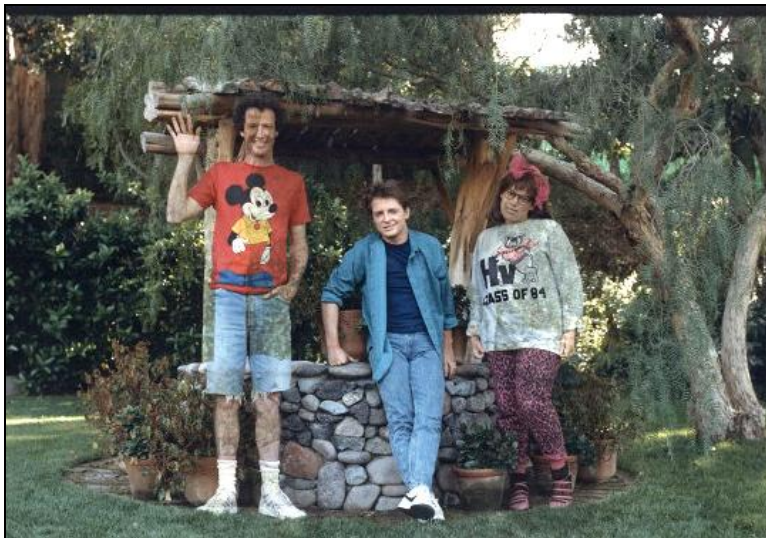
La fotografía es simultáneamente icono e índice. Es icono en la medida en que produce representaciones reconocibles de objetos reconocibles. Es índice en la medida en que se trata de la huella que la luz reflejada por un objeto imprime sobre una superficie fotosensible (química o electrónica).

El objeto de una fotografía es el destino de la fotografía, aquello a lo que ella remite, aunque el objeto sea anterior a la fotografía, aunque sea su antecedente en el orden

temporal. En la fotografía en tanto que icono, el objeto, como se ha dicho, prevalece sobre el significante. Incluso aunque no exista tal objeto, aunque el objeto esté sólo en proyecto. Es una prevalencia conceptual (la razón de ser del icono es su objeto, el icono no es para sí sino para otro).

El mismo retrato fotográfico es un índice y en este caso el objeto es un origen del significante y el significante prevalece sobre su objeto. Es una prevalencia también conceptual (la razón de ser del índice es el significante, el índice es para sí y no para otro).

En el filme “*Back to the Future*” (Robert Zemeckis, 1985), se despliegan ingeniosamente algunos aspectos de la relación de un conjunto significante A, interior a un texto fotográfico, a un conjunto significante B, exterior a ese mismo texto. La anécdota sobre la que llamaremos la atención es la fotografía de familia que el protagonista de la película, Marty MacFly, lleva consigo al pasado. En la medida en que los actos de Marty tienen consecuencias desestabilizadoras para su propio futuro (que Marty conoce muy bien porque se trata de su pasado), las figuras de la fotografía, sus hermanos, empiezan a desvanecerse. Al modificar, alterar o poner en peligro el conjunto significante al que se refiere la fotografía (la familia de Marty como objeto), cambia el conjunto significante que se refiere al objeto (la fotografía). La desaparición del objeto amenaza de desaparición al signo. Por una razón: porque la fotografía ha sido forzada a habitar el pasado del objeto como índice y el índice no puede sobrevivir como tal sin objeto (si no ha habido o hay o habrá objeto no hay índice). La fotografía podría seguir mostrando su objeto (la familia de Marty) en calidad de icono ya que el icono puede sobrevivir sin objeto cierto (existen iconos que proyectan objetos imposibles). Pero el guionista del filme se aferra sobre todo a la condición de índice de la fotografía que es la que puede añadir un componente dramático a la trama. La fotografía familiar de Marty actúa en esta película como un icono de un objeto que podría existir o no (lo cual es coherente en términos semióticos) y como la huella de un objeto que aún no ha existido, lo que no es posible. Porque el único índice que puede referirse a un objeto futuro no es la huella sino la señal o el presagio.



Fotografía 1.1: *Fotografía como índice huella: el objeto de la fotografía, los hermanos de Marty MacFly, desaparecen de la imagen porque las acciones de Marty en el pasado ponen en riesgo su existencia futura. El significante en el índice es una instancia de su objeto.*

Confluencia de índices e iconos en el objeto.

Parece, entonces, que cierto conjunto de significantes indiciales, destino de un conjunto de objetos de rango indicial, constituye el objeto de destino de cierto conjunto de significantes icónicos. La asimetría a favor del objeto en el índice y a favor del significante en el icono, y el carácter intercambiable de significante y objeto en el icono de cualidad, sugieren la existencia de este lugar de intersección y encuentro de signos.

Es precisamente en este lugar de intersección donde hallamos ese ente que podríamos denominar como “objeto en el plano de objeto”: el objeto que, al menos en ese punto, es objeto para sí mismo y no para otro.

Podemos caracterizar entonces el objeto como ese segmento del plano de manifestación donde los significantes de un conjunto de índices son al mismo tiempo el objeto de un conjunto de representaciones (iconos). Lo que es difícil determinar es si el rango icónico del objeto es la causa o la consecuencia de la existencia de este conjunto de representaciones, como ya se ha dicho. Debe haber algo en ese segmento significativo que vaya a favor de las tendencias figurativas de la percepción en el intérprete, debe haber algo allí que favorezca su interpretación como objeto de rango icónico.

Esta significativa circunstancia de convergencia de significantes indiciales, objeto en el plano de objeto, y objeto de un conjunto de iconos, trata de mostrarse con más claridad en el esquema adjunto:

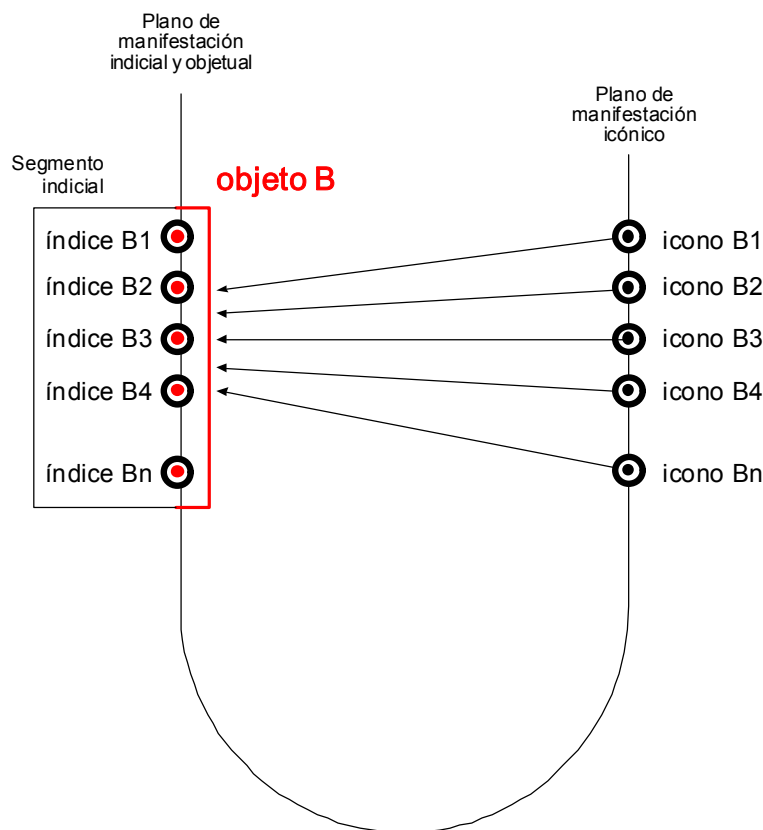


Gráfico 1.6: Un conjunto de significantes indiciales B (a la izquierda) constituyen el objeto B que es a su vez el referente de un conjunto de iconos B. El plano de manifestación es en realidad el mismo y único. El objeto de rango icónico en el plano de objeto es producto de esta convergencia.

Diferentes reconocimientos en icono e índice.

Según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, reconocimiento es la distinción de una persona o cosa entre las demás por sus rasgos o características. Según el diccionario razonado de la teoría del lenguaje de A.J. Greimas y J. Courtés se trata de una "operación cognoscitiva por la que un sujeto establece una relación de identidad entre dos elementos, de los cuales uno está presente y el otro ausente (en otro lugar o en el pasado), operación que implica procedimientos de identificación que permitan discernir las **identidades** y las **alteridades**" (1979: 332).

Desde el punto de vista de la psicología de la percepción el reconocimiento sería "nuestra capacidad de situar los objetos en categorías que les confieren un significado" (E. Bruce Goldstein. 1989: 4).

Se trata, en todo caso, de un mecanismo auto-perfeccionado:

1. En un contexto icónico la experiencia adquirida de un objeto, directamente o a través de representaciones, favorece la ulterior identificación de ese objeto. La experiencia acumulada de adelantar hipótesis de identidad sobre los objetos y validar esas hipótesis en los objetos mismos, afectando a la eficacia del lanzamiento de esas mismas hipótesis de identidad en ocasión de encontrarse de nuevo ante tales objetos o ante algunas de sus representaciones.
2. Al nivel de los iconos de segundo nivel el reconocimiento sería el agente principal de consolidación de los objetos en el sistema de los objetos, e igualmente de consolidación de los iconos en el sistema de las representaciones icónicas.

Identidad y alteridad de signo y objeto.

Puesto que muchos significantes tienen caracteres físicos (estímulos distales), es decir, exactamente igual que una parte importante de los objetos a los que se refieren, deberá haber algo que permita identificar al objeto y al significante en sí mismos y, deberá haber, al mismo tiempo, una diferencia apreciable entre ambos, algo que permita diferenciar un significante de su objeto.

La identidad es lo que permite que consideremos un objeto como persistente en su ser, que lo consideremos como objeto. Pero ¿cómo puede algo "permanecer él mismo, persistir en su ser a lo largo de su existencia narrativa, a pesar de los cambios que provoca o sufre?" (Greimas y Courtés. 1979: 213).

Para resolver esta cuestión nos apoyaremos en la filosofía de P. Ricoeur ("Sí mismo como otro". 1990). Ricoeur se detiene filológicamente en el hecho de que lenguas como el francés o el español perdieran hace tiempo una distinción terminológica, a su juicio, fundamental, que sí acogía, por el contrario, la lengua madre, el latín. La distinción entre el término *idem* y el término *ipse*.

Idem hacía mención en latín a "lo idéntico en el sentido de lo extremadamente semejante", en referencia a aquello que permanece completamente igual a sí mismo, E *ipse* hacía mención a "lo idéntico a sí, en el sentido de lo no-extraño", incorporando, por tanto, la posibilidad de evolución, transformación y cambio. El *idem* impide que los cambios pertenecientes al *ipse*, pongan en peligro la continuidad identitaria del objeto.

El objeto semiótico para ser concreta e individualmente identificado debe contener signos *idem* a los que anclar sus signos *ipse*, en el caso de que tales signos experimenten cambios constantes. La mismidad es *conditio sine qua non* de la identidad.

Una persona, un organismo vivo dotado de inteligencia es, por ejemplo, un objeto semiótico de este tipo. La edad media de sus células, excepto las neuronas, es de 7 a 10

años. Las moléculas y las células se renuevan constantemente y sólo el patrón del ADN, si exceptuamos las mutaciones y las pérdidas de material o alteraciones que experimenta, permanece. Las huellas dactilares que forman las crestas papilares de las yemas de los dedos son perennes, inmutables, diversiformes (no hay dos personas con huellas idénticas salvo en el caso de los gemelos univitelinos) y originales. El iris de los ojos es diferente incluso entre gemelos de esta clase. El rostro de una persona cuando niño es muy diferente del rostro de adulto, pero se mantienen algunas de las relaciones entre los rasgos, los patrones faciales que permiten a los allegados y conocidos reconocer a una persona determinada en una foto antigua. La personalidad cambia e incluso se trastorna, pero el nombre propio y el número de identidad suelen ser los mismos. En general los signos *idem* son índices. La ipseidad, la identidad en proceso, depende para su posibilidad de esta clase de signos.

El principio de alteridad es aquel según el cual una misma cosa no puede ser signo y objeto de ese signo simultáneamente, y que determina en parte la posibilidad del signo como tal, porque el signo es algo que está en lugar de otra cosa para alguien, “algo que dirige el comportamiento respecto a una cosa que en aquel momento no es estímulo” (Charles Morris. 1946: 86). La misma idea se puede expresar negativamente: “Yo puedo ser engañado por un signo, pero, entonces, ya no es para mí signo de un objeto, sino este objeto mismo” (Grupo Mi. 1992: 128). Las diferencias cualitativas y cuantitativas entre significante y objeto alimentan este principio.

En conclusión el signo tiene sus signos de mismidad y el objeto los suyos, y además, por lo general, son diferentes. La biometría, que se ocupa precisamente de la identificación técnica de los individuos se basa actualmente en el almacenamiento analógico y/o digital (y en la posibilidad de contraste y comparación) de esta clase de signos. Los signos de mismidad son la garantía de la alteridad de un objeto con respecto a su significante icónico.

Índice como célula semiótica.

Se desarrolla aquí la idea de Morris según la cual: “...en última instancia los símbolos implican iconos, y los iconos, a su vez, índices” (1938: 60).

Resulta fundamental a este respecto la distinción entre iconos de cualidad e iconos de segundo nivel (degenerados en la terminología de Peirce). La iconicidad de cualidad o hipo iconicidad tiene rango de primeridad para Peirce (lo que significa que es instituyente). Esta iconicidad trata, podríamos decir, de la similitud de cualidades. La iconicidad de segundo nivel, por el contrario, es la que existe entre un retrato fotográfico y la persona retratada en él. La persona objeto de ese retrato es un objeto semiótico consolidado, un objeto reconocible en sí mismo, ya categorizado. Lo que significa que hay un cierto número de signos icónicos, incluyendo por ejemplo, las imágenes mentales de los intérpretes, que hacen de él su objeto para algo.

Una primera pista respecto a la relación entre icono e índice nos la proporciona un hecho singular antes descrito: la denotación en el índice se sitúa como origen del significante, mientras que en el icono de segundo nivel, la denotación se sitúa como destino del significante. Ocurre entonces que un conjunto inmenso y voluble pero finito de índices constituye para cierto intérprete un objeto de rango icónico, un objeto reconocible.

Iconos e índices no se diferencian en el significante. Se diferencian en el interpretante. Uno puede ver, por ejemplo, un paisaje en una mancha de humedad en una pared (es conocido que Leonardo de Vinci propugnaba este método para estimular la imaginación

pictórica). O ver sólo la mancha. El mismo segmento del continuo para unos es una representación plausible de un objeto reconocible en sentido icónico (un paisaje) y para otros es únicamente la huella que ha dejado la humedad en el muro, o sea un índice.

Adviértase además que la percepción es una cadena indicial. El estímulo distal, los caracteres físicos objetivos presentes en el estímulo, está conectado dinámicamente al estímulo proximal (aquello que entra dentro del umbral de percepción y competencia de cada sentido), luego el segundo es índice del primero. Y el estímulo proximal está dinámicamente conectado al percepto, la organización estructural del estímulo, la reducción cuantitativa y cualitativa que opera la mente interpretante, una transformación del estímulo proximal que no rompe el vínculo con este. Luego el percepto es un índice del estímulo proximal. El índice está presente, por tanto, en la base y a lo largo de toda la cadena inferente que conduce hasta el reconocimiento primero del objeto en sí mismo y luego del objeto en sus representaciones.

Diferencia cuantitativa y cualitativa entre icono y objeto.

Por lo general hay una diferencia cuantitativa, una economía expresiva, entre índices constituyentes del signo icónico e índices constituyentes del objeto. El objeto es usualmente una fuente mucho más extensa y, sobre todo, más profunda, aparentemente inagotable, de significantes.

Adicionalmente hay una diferencia cualitativa a tener en cuenta. El objeto portador de signos, sea objeto o significante, está sometido a las leyes de la física (al menos de la física clásica) y sólo puede ocupar un espacio al mismo tiempo, sólo puede disponer de un aquí para un ahora. Lo que instituye el principio de inviolabilidad de la mismidad (identidad *idem*) de los objetos, y autoriza la propiedad genuina y el carácter para sí de sus significantes. Dicho de otro modo, el aura de la denotación.

Necesidad del objeto en el signo icónico.

La verificabilidad del objeto no es *conditio sine qua non* del signo icónico ya que puede haber iconos de cosas inexistentes, conjuntos o clases icónicas de cero elementos en terminología de Morris. Como escribe Umberto Eco: “El significante /unicornio/ existe, puesto que puedo escribirlo en esta página; el significado unicornio es bastante claro para quien esté familiarizado con la mitología, la heráldica, las leyendas medievales; pero el referente unicornio nunca ha existido” (1988: 26). Y también Pierce: “Un icono es un signo que poseería el carácter que le convierte en significante incluso aunque su objeto no existiera, así como una raya de lápiz representa una línea geométrica” (*Op. Cit.*: 2304).

En el otro extremo algunos iconos parecen tener su única o principal razón de ser en sus objetos. La palabra silla vale para todas las sillas del mundo. Pero si, por algún motivo, quiero fotografiar la silla mecedora de mi abuela, no me vale cualquier mecedora, ni siquiera una mecedora del mismo modelo y fabricante. Sólo hay una mecedora en el universo que me pueda servir de modelo, una mecedora en concreto, diferenciada del resto de mecedoras por su relación única con mi abuela, significada en parte por las imperfecciones y marcas particulares de uso adquiridas a lo largo de los años, significantes indiciales de la identidad *idem* o mismidad de esa silla, otorgadores de su aura. El *denotatum* único de la fotografía que quiero hacer de esa silla es la cuestión central de esa fotografía como signo. El significante de esa fotografía deberá esmerarse en recoger esas marcas.

En la obra “La traición de las imágenes”, de René Magritte (1928–1929), aparece correctamente expresada esta peculiar necesidad del objeto en el signo icónico. La “pipa” de la representación de Magritte es un “significante” pipa. Este significante es el vehículo del concepto, significado, interpretante o tipo visual llamado “pipa”. Cualquiera de las pipas de fumar que puedan encontrarse fuera de esta representación y que resulten mínimamente reconocibles a través suyo, son susceptibles de ser “el objeto”, la denotación de este signo icónico. El significante, la representación de la pipa, no es el objeto, no es la pipa que representa (es cierto, “esto no es una pipa”). Pero el signo icónico no es completo sin ese objeto o sin la posibilidad de que exista ese objeto. No es completo sin aquel ente del que sí se pueda decir, en efecto, “esto sí es una pipa”.



Fotografía 1.2: La traición de las imágenes. Óleo sobre lienzo, 63,5 cm x 93.98 cm. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles. Los Ángeles, California.

Objeto singular o único, prototipo, copia, falsificación, réplica.

Denotaciones con relevancia en esta investigación serán el objeto **único**, el **prototipo**, la **copia**, la **falsificación** y la **réplica**. Ensayaremos a continuación una definición de estos términos desde un punto de vista semiótico:

1. Objeto **singular** o único: es el único *denotatum* de un *designatum* determinado, un caso de conjunto unitario (conjunto de un solo elemento).
2. El **prototipo** es el primer *denotatum* de un *designatum* que se supone tendrá una denotación más amplia en el futuro. El prototipo es el objeto que puede instituir su *designatum*, como significante súper icónico se refiere al conjunto futuro de sus copias. El prototipo siempre corre el riesgo de quedarse en objeto singular.
3. La **copia** es un súper icono, una representación determinada por su remisión constante a otro objeto, el original. El original puede ser un objeto único o un objeto múltiple (como pasa por ejemplo con los grabados). Le convierte en original el hecho de que no remite a ningún otro objeto en tanto que objeto (aunque sí puede hacerlo en tanto que signo). La copia de un objeto único sirve como significante icónico de ese objeto único.

4. La **falsificación** es la copia ilegal. Se puede falsificar el objeto pero también el estilo: “el extremo de la falsificación es cuando esta se hace pasar por un producto con el estilo y el nombre de otra persona o tiempo” (Hillel Swartz. 1996: 220).
5. La **réplica** sería la copia perfecta, el segundo, tercer o enésimo *denotatum* de un *designatum* al que se suponía un objeto único. La réplica sirve de, y a la vez es otra cosa que, significante icónico de un objeto único. Porque convierte al objeto único en objeto múltiple. En el desarrollo de esta investigación calificaremos a la réplica de **ultra signo** icónico porque hace pasar al signo icónico la línea roja con su denotación, ingresando a su ámbito.

El signo icónico de un objeto único debe incluir en el significante algunos rasgos del objeto, algunos de los caracteres individuales de ese objeto. El significante icónico pipa del cuadro de Magritte antes comentado no sirve como significante icónico de la pipa concreta de mi abuelo. Cualquier fotografía de una silla mecedora no sirve como significante icónico de la silla mecedora de mi abuela. Cualquier fotografía de un asesino no sirve como significante icónico del asesino del presidente MacKinley de los Estados Unidos.

Por el contrario cualquier significante icónico sirve para constituir signos icónicos de objeto general. El significante icónico de la pipa de mi abuelo, sirve como significante icónico de la clase de pipa a la que pertenece (como significante icónico de todas esas pipas) y también como significante icónico de las pipas en general, del universal “pipa”.

El aura en el objeto y su ausencia en la representación.

El aura: la dimensión psíquica del original. Un término acuñado por el filósofo marxista Walter Benjamin (1892–1940) para agrupar las diferencias cualitativas existentes entre un obra de arte original y una copia. Dice Benjamin: "Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo" (1936: Parte 2). Y también: "Del aura no hay copia" (*Ibíd.*: Parte 9).

Existencia y presencia irrepetible (*Ibíd.*: Parte 2). Autenticidad: "la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella [la obra de arte], desde su duración material hasta su testificación histórica" (*Ibíd.*: Parte 2), carácter documental, por tanto. Singularidad y perduración estrechamente imbricadas (*Ibíd.*: Parte 3). Unicidad (Parte. 4). Importancia de la envoltura: “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura” (*Ibíd.*: Parte 3). Y finalmente la lejanía de la obra, el alojamiento santuario, el preámbulo ritual y el culto. Tales son las facetas del poliédrico concepto de aura desplegado por Benjamin.

Su tesis central sobre el aura es bien conocida: “...en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”. (*Ibíd.*: Parte 2).

Por un lado, la copia carece de aura, pero, por el otro, la proliferación de copias, característica de una época en la que las obras pueden reproducirse a escala industrial, aminora, según Benjamin, el aura del original.

Esta es una de las cuestiones que merecen un examen crítico porque ¿cómo puede la copia arrebatarse el aura al original? Si el aura es una función de la unicidad entonces se trata del déficit característico de la copia, no de un daño que la abundante copia pueda inferir al original por efecto de dicha abundancia.

Parece más razonable lo contrario. Por causa de la reproducción masiva lo que se atrofiará, o más bien se extraviará, será el aura en la copia. Y esto en la medida en que la reproducción sea tomada como signo de un original y no en sí misma. **La copia**

explícita queda condenada al mismo tiempo a carecer de todo esto tan importante señalado por Benjamín, la unicidad, la autenticidad, etc. y a remitir constantemente a todo esto tan importante de lo que carece. Esta y no otra sería la alienación característica de la copia.

Parece más razonable pensar que la proliferación de copias no afecta al aura del original. Que el aura del original permanece a salvo a pesar de las copias. Que **el aura no es comunicable ni distribuible**. Que no hay un principio de conservación del aura. La ausencia de aura es la misma y total en todas y cada una de las copias. **El aura es la misma y total en el original, a pesar de las copias.**

Otras cuestiones anexas a esta: ¿el aura es un atributo objetivo del objeto, un hecho, o una interpretación? ¿es objetiva o subjetiva? Si el original tiene aura y la copia perfecta carece de aura, entonces el aura sólo puede ser una propiedad no objetiva del original. El aura sería, en efecto, la más inobjetiva de las cuestiones que afectan a la consideración de la obra de arte como cosa extraordinaria. No porque se carezca habitualmente de elementos objetivos a los que recurrir en la discriminación de original y copia. Ahí está el plano de expresión como continente de los signos de identidad *idem* de la obra. Sino porque se trata de aquello por lo cual la mera consideración de original, aunque sea erróneamente atribuida, comporta una experiencia diferente, del objeto en general y de la obra de arte, en particular.

La copia perfecta aspira a que los planos de expresión en original y copia sean idénticos. Pero planos idénticos no son exactamente los mismos planos (planos *idem* no son planos *ipse*). La copia perfecta será inevitablemente un segundo término con respecto al original, al menos mientras exista la certeza de que el original está en su sitio. El facsímil (del latín *fac simile*, "hacer semejante"), que no alcanza todavía a ser una copia perfecta, transmitirá, no obstante, idénticas impresiones que el original, salvo la impresión de originalidad que corresponde sólo al primero. Y, volviendo a parafrasear al grupo Mi, la copia puede engañar a ese respecto, pero entonces ya no será copia sino original.

El plano de manifestación de la obra de arte es como en cualquier otro texto, la unión solidaria de sus planos de expresión y de contenido. El aura pertenece más bien a la identidad *idem* o mismidad de la obra que se sitúa claramente en el plano de expresión, en el plano de los significantes. Los signos de identidad *idem* que se encuentran en este plano aportan en última instancia las pruebas de unicidad, autenticidad, etc., es decir, del aura de un objeto o de una obra. Los autenticadores de obras de arte recurren principalmente a este plano y a esta clase de signos para realizar su trabajo.

En el extremo hipotético de la igualdad total, no sólo aparente, de dos objetos, aún subsiste la imposibilidad física de que dos objetos sean el mismo, es decir, de que ocupen el mismo lugar al mismo tiempo. Y es de esto de lo que en última instancia cabe deducir la inviolabilidad del aura, característica del objeto genuino, del objeto único en tanto que único, del objeto dándose a sí y sólo a sí mismo, sin ninguna determinación a ese respecto.

El aura trata de la cuestión fundamental de la copia en relación al original, y puede contribuir, por tanto, a una mayor comprensión de las condiciones de la denotación, a un entendimiento más profundo de esos textos privilegiados como objetos o referentes, al carácter único y exclusivo de algunos de sus signos.

Posicionamiento semiótico de la tesis.

Este estudio se posiciona en una semiótica triplanar de Pierce a la que incorpora algunos matices importantes. Dentro de ese esquema Pierce distingue, como hemos visto, entre referente u objeto inmediato y la cosa “real”, a la que denomina objeto dinámico.

El objeto inmediato es, como se ha dicho, el objeto en el interior del signo. El objeto dinámico es el objeto fuera del signo, el referente de los referentes. Pero la idea de este objeto dinámico resulta, en nuestra opinión, contradictoria con la idea general de Pierce de que nada escapa o puede escapar a la semiosis. Los objetos de los signos icónicos son a su vez signos de un objeto dinámico “real”, pero este objeto dinámico no forma parte del signo. Esto resulta, en nuestra opinión, artificial y contradictorio.

Según el esquema ontológico que planteamos al principio, la realidad está fuera del mundo, es precisamente la clase o concepto que se utiliza para designar a lo que está más allá de todo texto, de toda expresión, de toda representación. El concepto “objeto real”, es según nuestro esquema ontológico, una contradicción en sus términos.

Consideraremos entonces para nuestro estudio que **un signo es un punto, un corte en una cadena o conjunto de signos, o un segmento de esa cadena** (texto) en el interior de un plano de manifestación. Y optaremos entonces por considerar también **al objeto como signo o conjunto unitario de signos** (como un texto), como cadena o conjunto de signos ubicada en ese mismo plano de manifestación. Lo fiaremos todo, en definitiva, a la existencia de un solo plano de manifestación en el que cohabitan signos y objetos, y en el que, variando la perspectiva, los objetos son signos y los signos pueden ser objetos de otros signos e incluso los objetos de objetos en tanto que signos.

Escapamos de ese modo a la concepción cósmica o realista del referente (su ubicación en la esfera de lo real) a la que sucumbe el mismo Pierce arrastrando consigo a una parte importante de la semiótica. Pero al mismo tiempo mantenemos a los objetos en el interior del signo. La confusión procede de considerar como objeto o referente en el signo icónico lo que es sólo signifiante, debido a que en esta clase de signo el signifiante avanza o puede avanzar, algunos aspectos importantes del referente a efectos de reconocimiento.

Definimos entonces el signo o texto sígnico como la unión de tres planos: plano de expresión, plano de contenido y plano de objeto. El plano de objeto no está prescrito como obligatorio salvo en determinados casos (los textos icónicos que expresan una vocación de referencia a objetos concretos, por ejemplo a objetos únicos en su carácter de únicos).

Expresamos nuestro posicionamiento semiótico en el esquema que se presenta en la siguiente página.

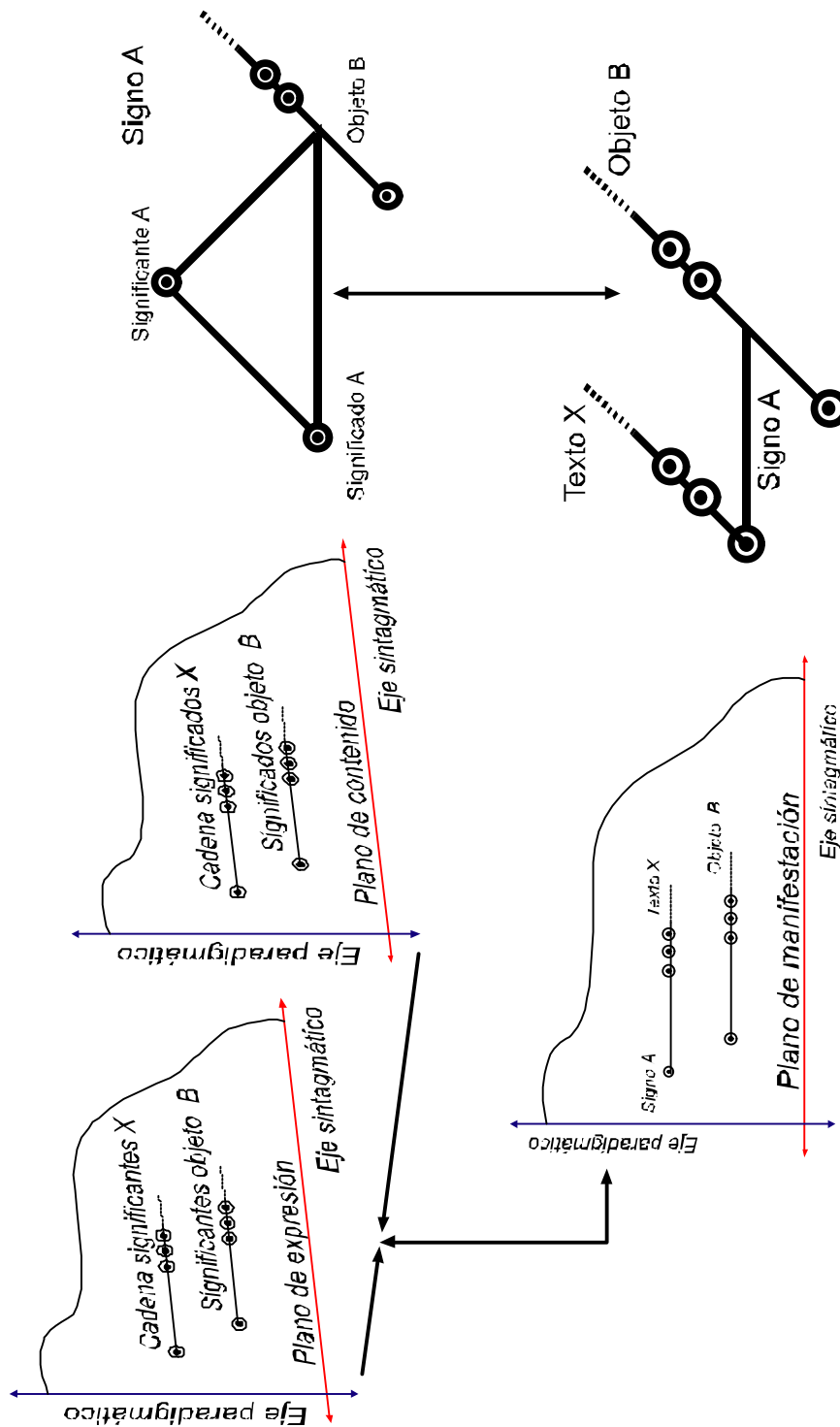


Gráfico 1.7: Plano de expresión y plano de contenido (arriba a la izquierda) son dos caras de un mismo plano, el de manifestación (abajo a la izquierda). El signo A (arriba a la derecha) es un punto en un texto X (expresado gráficamente como una línea o cadena de signos) contenido en dicho plano. El objeto B es otro texto en el mismo plano de manifestación. El vínculo de signo A y objeto B es, por tanto, el vínculo entre dos textos, X y B (abajo a la derecha). El objeto B se debe considerar también como parte del signo A constituido por (significante A) + (significado A) + (objeto B).

2 ÁREA Y OBJETOS DE ESTUDIO. HIPÓTESIS.

Área y objetos de estudio.

Dentro de la semiótica nuestra **área de estudio** son las relaciones entre significante y objeto. Esta área fue denominada **semántica** por Ch. Morris. Nuestros **objetos de estudio**, los que hemos denominado **signos extremos** se enfocan, por tanto, desde una perspectiva semántica. Son extremos precisamente desde la perspectiva de la relación de los significantes con los objetos.

Cuando se habla de extremos cabe suponer la existencia de un centro. La centralidad en el ámbito de la iconicidad podemos situarla en aquellos signos icónicos donde el intérprete reconoce con claridad en el significante icónico un objeto exterior al propio signo, el objeto exterior al significante icónico tiene asimismo carácter de reconocible en un sentido icónico, y además se aprecia claramente que signo icónico y objeto son cosas diferentes, tal y como se enuncia ejemplarmente en la pintura anteriormente comentada "La traición de las imágenes (*Ceci n'est pas une pipe*)" del pintor belga René Magritte.

En el ámbito del icono serían signos extremos, por un lado, aquellos cuyos significantes pueden llegar a confundirse con su denotación (**súper iconos**) y, por otro lado, aquellos cuyos significantes están a punto de perder o han perdido ya la denotación en sentido icónico (**lo abstracto**), permaneciendo, si acaso, en los márgenes inferiores de la denotación icónica (hipo iconos o cualisignos).

El signo icónico extremo capaz de llevar a engaño a cualquier intérprete todavía es signo, porque se coloca en el límite con su denotación sin atravesarlo. Más allá de ese límite el signo ya no es signo sino objeto, pues como acertadamente señala el grupo Mi, no hay ninguna diferencia entre un objeto y un icono que ya no se percibe como signo sino como objeto.

Al súper icono que haya consumado el engaño le llamaremos **ultra signo icónico**, porque es un ente que ha empezado quizá como signo pero ha atravesado la línea roja entrando a formar parte de otro ámbito, el de la denotación.

Tratándose de los índices y los símbolos, no resulta fácil establecer un centro y unos extremos. Y desde luego no se puede utilizar el mismo criterio que en los iconos, ya que en el índice la relación de objeto a significante es de una naturaleza completamente diferente. Los índices son manifestaciones de sus referentes u objetos, pero no es posible o es muy raro confundir el objeto con la manifestación. El objeto del índice permanece a menudo oculto él mismo, y el reconocimiento no se basa como en el icono en características o propiedades homogéneas, comparables.

Intentaremos establecer que **lo abstracto**, surgido en el abandono total o casi total de la esfera icónica de denotación, **puede ingresar**, no obstante, **a la esfera de denotación del índice**. Lo abstracto que sería extremismo inferior, iconismo genuino, en un contexto de interpretación icónica, es perfectamente central en un contexto de interpretación indicial.

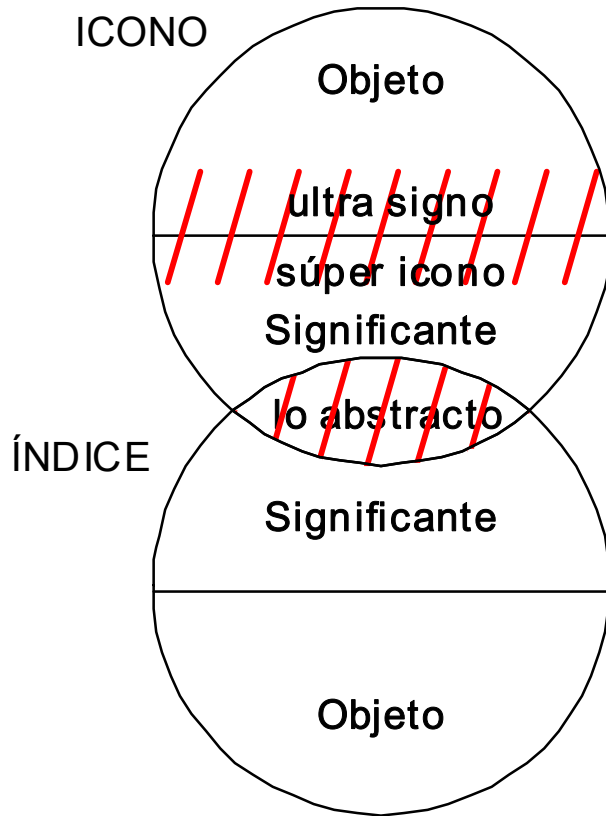


Gráfico 2.1: Rayado en rojo la situación de nuestros objetos de estudio. En la frontera del signo icónico con su objeto o denotación: los súper iconos. Traspasando dicha frontera: los ultra signos icónicos. Carentes de denotación icónica fuerte e ingresando al ámbito de denotación del índice: lo abstracto. Lo abstracto por tanto en la intersección del índice con el icono.

Hipótesis sobre la súper iconicidad.

Súper icono: el signo icónico llevado a su extremo. El significante de tipo icónico capaz de pasar por su objeto o referente de rango icónico, capaz de inducir a error a ese respecto.

En el signo icónico se trata normalmente de la abducción parcial de los signos *ipse* de los objetos. Esta abducción se limita a la superficie de los objetos, es incompleta y es explícita (se hace evidente).

La súper iconicidad es la cualidad del significante únicamente, o todavía, distinguible de su *denotatum* no por signos *ipse* sino por signos *idem*, y en particular por los índices del sí mismo de los objetos, el tipo de signo al que se recurre para distinguir el original de la copia, lo verdadero de lo falso.

Estos índices *idem* parecen ser lo único que separa en tales casos al significante súper icónico de su *denotatum*, al facsímil del original, a la falsificación de la antigüedad verdadera, a la moneda falsa de la moneda legal, al sucedáneo de la sustancia genuina, al objeto dotado de aura de su reproducción o falsificación, al clon del ser humano precedente.

El conjunto de signos diferenciadores puede ser asequible (en el museo de cera me basta con mirar de cerca o tocar la figura hiperrealista para salir de dudas) o puede requerir el concurso de expertos y de sofisticadas técnicas y tecnologías forenses: la autopsia, la prueba del carbono 14, el microscopio óptico o electrónico, el análisis espectrográfico, el análisis de ADN, los rayos X, etc.

Los súper iconos son relativamente abundantes. La copia aparente de objetos inertes es característica de nuestra civilización industrial. La producción en serie es claramente de rango súper icónico y los ejemplares de un mismo modelo pueden obrar como súper iconos recíprocos, diferenciables a la salida de la fábrica únicamente por el número de serie. El control de calidad trata en parte de la igualdad de los objetos pertenecientes a una serie. Cualquiera podría ser un signo icónico completo del otro, todos de su prototipo y su prototipo de todos y cada uno de ellos.

En el ámbito de los seres vivos los gemelos univitelinos tienen carácter súper icónico. En este caso se da la paradoja de que los signos *idem* son idénticos (estos gemelos tienen el mismo ADN y la misma huella dactilar) y la diferencia se produce en el ámbito de los signos *ipse* o signos de identidad (la personalidad, el nombre).

Carácter semiogenético de los índices, base indicial de los objetos y de los signos.

1. *A priori*, diríase que la iconicidad no es una propiedad del objeto sino del significante icónico. Claro que si la iconicidad viene dada por la posibilidad de reconocer en el signo icónico al objeto (de deducir algún aspecto o propiedad del objeto por el signo), como se reconoce al objeto en el objeto mismo, hay que concluir que el objeto debe tener previamente carácter de reconocible o rango icónico.
2. El reconocimiento de tipo icónico o de tipo indicial es lo que diferencia a un signo de otro y no el segmento significante, el tramo del continuo del que se sirven. Nuestra hipótesis es que la percepción, que es una facultad orientada fundamentalmente al reconocimiento de rango icónico, es un proceso que empieza en el índice, es decir que el índice es el signo constituyente, el principio de la

cadena inferente que conduce hasta el reconocimiento primero del objeto y luego al reconocimiento del objeto en el icono. Se desarrolla aquí la idea de Ch. Morris según la cual: "...en última instancia los símbolos implican iconos, y los iconos, a su vez, índices" (*Op. Cit.*: 60). Icono, objeto icónico e índice no son lo mismo, pero desprovisto el intérprete de la posibilidad de reconocer icónicamente un objeto o de reconocer al objeto en el significante, lo que queda en todo caso es un texto de tipo indicial.

3. Este carácter semiogénético del índice permite considerar la iconicidad como la interpretación mediada, y la denotación como la interpretación directa, del mismo tipo de signos, los índices. Sustituyendo **propiedades** por **índices** es la misma idea expresada por Morris: "Un signo caracterizador sí que caracteriza lo que puede denotar. Un signo de este tipo puede lograr ese resultado mostrando en sí mismo **las propiedades que un objeto debe tener** para ser denotado por él, y en este caso el signo caracterizador es un icono" (*Op. Cit.*: 59).
4. Por lo general hay una diferencia cuantitativa entre índices constituyentes del icono e índices constituyentes de su objeto. Por su adscripción al continuo y por la conexión del continuo a la inagotable realidad, el objeto es una fuente mucho más extensa y profunda de índices. Así pues, el icono comparte un número limitado de índices con su objeto, que aumenta en el súper icono y que sólo en el ultra signo icónico o réplica se reduce a cero.

Hipótesis sobre el ultra signo icónico.

Ultra signo icónico: Copia total y perfecta, réplica, algo más y ya otra cosa que un súper icono. Súper icono que no puede ser objetivamente discriminado de su *denotatum*. Significante o texto que ha atravesado sin retorno posible la línea roja con el objeto de referencia, violando el principio de alteridad.

El ultra signo icónico porta o es una réplica exacta de los signos de su objeto. Una réplica de sus signos *ipse* y de sus signos *idem*. Si el signo representa un objeto no en todos sus aspectos, sino con referencia a una idea que Pierce llama el fundamento (*ground*) de tal representación, el ultra signo icónico es el signo que representa a un objeto en todos sus aspectos y con referencia a todos los fundamentos posibles de representación. El súper icono trataría de una parte de los signos a un nivel superficial y el ultra signo icónico de la totalidad de los signos a todos los niveles.

El ultra signo icónico carece de aura, propiedad que deriva de la posesión legítima de los signos.

1. Considerando el súper icono como el signo o texto icónico cuyo significante puede confundirse "a simple vista" con su objeto, al súper icono le faltarían todavía ciertos signos en posesión del objeto, para hacer más profunda y definitiva la confusión. La adición hipotética de los índices profundos de un objeto (*idem* e *ipse*) a un súper icono de ese objeto produciría este ente denominado ultra signo icónico.
2. El ultra signo icónico resultaría idéntico a su objeto salvo por la posesión ilegítima de los índices *idem*. Si los objetos de los ultra signos icónicos son los portadores genuinos de los índices *idem*, y esta es la única diferencia entre unos y otros, el objeto se define en relación al ultra signo icónico sólo por la propiedad legítima de tales signos.

3. El carácter de signo que podría subsistir en el ultra signo icónico sería función únicamente de una diferencia existente entre él y el objeto: la autenticidad o el aura, propiedad que posee el original y no el ultra signo icónico.

$$O = f(iO)$$

$$S = f(iS)$$

Objeto O y signo S expresados como funciones de sus signos índices, como el conjunto de sus signos índices (iO índices de objeto, iS índices de significante).

$$iO - iSt = I$$

Diferencia indicial entre objeto y significante.

$$\lim_{I \rightarrow 0} \frac{O}{St} = 1$$

$$\lim_{I \rightarrow 0} O - S = 0$$

El ultra signo. En el límite, si la diferencia indicial entre objeto y significante tiende a cero, la diferencia entre objeto y significante es cero.

Gráfico 2.2: Fórmula del ultra signo icónico.

Hipótesis sobre lo abstracto.

Considerando que:

1. La ausencia de articulación del plano de expresión puede que inhabilite al arte como lenguaje (tesis sostenida por C. Lèvi-Strauss) pero no como sistema semiótico.
2. Aunque todo lo lingüístico sea semiótico no todo lo semiótico es lingüístico (Saussure y Pierce). Lo abstracto es semiótico aunque no constituya lenguaje. Tampoco lo icónico constituye lenguaje, a ese respecto.
3. Lo característico de lo abstracto es la ausencia de plano de objeto de rango icónico y no el hecho de que el plano de expresión esté inarticulado. La poesía fonética, la música y la arquitectura (con planos de expresión bien articulados) son sin embargo, considerados como expresiones artísticas de adscripción abstracta.
4. Es un error confundir plano de contenido con plano de objeto. Aunque el objeto o conjunto de objetos determine en gran medida la orientación de los contenidos, el campo semántico del signo y su denotación son cosas netamente diferentes.
5. La cultura está llena de sistemas semióticos con planos de contenido de articulación difícil, flexible o débil. El sistema de la connotación de los objetos es de este tipo. La debilidad de la articulación sintagmática y paradigmática característica del plano de contenido de lo abstracto no impide su desempeño sistemático.

Hipótesis. Lo abstracto es un texto a la vez hipo icónico e indicial.

1. Lo abstracto es signo o conjunto de signos con ausencia total o dominante, no de un referente, sino de un referente reconocible, un referente fuerte y consolidado de rango icónico.

2. Dentro del ámbito icónico lo abstracto tendría cabida únicamente como hipo iconicidad, iconismo de cualidad o cualisigno.
3. La ausencia de un plano de objetos de rango icónico fuerte deja siempre al descubierto un plano de objetos de rango indicial.
4. Lo abstracto puede resolverse entonces como texto hipo icónico y simultáneamente texto de índices, perteneciente tanto al ámbito de denotación de la iconicidad de cualidad (cualisigno) como al ámbito de denotación del índice (el de la huella, la señal y el síntoma).
5. Frente a una denotación de tipo icónico pero, en nuestra opinión, sólo por el contexto dominante, en el que siempre se consideró y, en buena medida, aún se considera, que la iconicidad fuerte es la norma, lanzamos como hipótesis que **lo abstracto ingresa perfectamente a un ámbito de denotación simultáneamente hipo icónico e indicial.**

Lo siniestro en relación con la súper iconicidad y lo abstracto.

Para Sigmund Freud (1856 – 1939) lo siniestro es “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares“ (1919: 2483). Dicho de otro modo, las cosas conocidas y familiares podrían tornarse espantosas en determinadas circunstancias. “Lo siniestro – dice Freud – no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (1919: 2498). Para Freud el sentimiento de lo siniestro se impone cuando sucede algo capaz de actualizar antiguas creencias, infantiles o primitivas, que aún subsisten, aunque enterradas en capas profundas de la conciencia. En esa transición de lo familiar reprimido a lo nuevamente manifestado y, por tanto, amenazador, late lo siniestro. Lo siniestro es en definitiva: “Una amalgama de lo familiar y lo desfamiliarizado” (John C. Welchmann: 2003).

El estudio de Freud se basa en el trabajo precedente del psiquiatra E. Jentsch (1867 – 1919) titulado “Sobre la psicología de lo siniestro” (1906). Dicho estudio recoge como “caso por excelencia de lo siniestro, la duda de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado, sea en efecto viviente; y a la inversa [...] aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas sabias y los autómatas” (1919: 2488). Del propio Freud es la adscripción a lo siniestro del tema del doble, el del repetido retorno involuntario a un mismo lugar, y el de la repetición del mismo hecho o circunstancia en un corto espacio de tiempo. Clásicamente siniestros son también, observados por Freud, el efecto de las casas encantadas, todo cuanto tenga que ver con la muerte, con cadáveres o con espectros, la soledad, el silencio, la oscuridad y, finalmente, la demencia.

Los signos extremos que hemos caracterizado como súper iconos y ultra signos icónicos, son susceptibles de producir en determinadas circunstancias la impresión de siniestros. Relaciono la súper iconicidad a los temas típicamente siniestros del doble, de los espectros, de los cadáveres, de los autómatas y de las figuras de cera. Relaciono el ultra-signo al tema típicamente siniestro de la desrealización, de la sospecha repentina en la inautenticidad de los objetos y las personas.

Dentro de la categoría de lo abstracto son susceptibles de producir la impresión de lo siniestro tanto los signos icónicos como los propios objetos de rango icónico en trance

de disolución hacia lo abstracto. Esta formulación de lo abstracto se relaciona en este estudio al tema típicamente siniestro de la demencia, la repentina incapacidad de reconocimiento de objetos (y de los objetos en las imágenes), sintomática de la locura.

Otra posibilidad de lo siniestro en lo abstracto es la de lo abstracto monstruoso. Es este uno de los clásicos siniestros de la ciencia ficción. Monstruos de apariencia informe procedentes de otros planetas, los llamados alienígenas ameba, abundantes en el cine de monstruos de los años cincuenta y sesenta cuyo filme inaugural es “*The blob*” de Irvin S. Yeaworth Jr. (1958), en el que se describe la amenaza de una especie de gelatina de procedencia extraterrestre capaz de devorar e integrar a sí misma toda forma de vida animal sobre la tierra.

Expresividad y carácter estético de la súper iconicidad y de lo abstracto.

Expresivo. Todo aquello que atrae la atención de un intérprete a un signo en el interior de un texto o al texto en su conjunto, ya sea en el plano de expresión, en el de contenido o en el de objeto. No necesariamente al interior de un texto señalado como artístico (literario, filmico, fotográfico, etc.).

Expresivo es el carácter de lo que produce un choque cognitivo y capta la atención del intérprete sobre el plano significante (lo que ocurre por ejemplo en la figura retórica conocida como aliteración), sobre el plano de contenido (característico de la figura retórica conocida como paradoja) y/o sobre el plano de objeto de un signo o un texto. Y a su vez sobre el plano expresivo o sobre el plano de contenido de los objetos. Expresivo es el carácter de lo que en un texto escapa a la condición de normal u ordinario, amortizado en términos expresivos. Lo anodino o la normalidad expresiva sería el antónimo de este término.

La expresividad de algo es una apreciación subjetiva pero no enteramente arbitraria. Se ha relacionado tradicionalmente con la abundancia de figuras retóricas en los textos.

Para Benedetto Croce (1866 – 1952), lo expresivo es sinónimo de lo estético (“La estética como ciencia de la expresión y lingüística general”. 1902). Los formalistas rusos consideraban que el propósito del arte era “impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de extrañar a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado.” (Viktor Sklovski, 1925: 12). Para Román Jakobson la función estética o poética de un mensaje se produce cuando este contiene abundancia de elementos que trabajan para dirigir la atención del intérprete sobre el propio mensaje. Ello no implica que el texto carezca enteramente de otras funciones como la función referencial o denotativa, sino que la función poética se percibe como predominante.

La súper iconicidad y la abstracción serían figuras retóricas de ciertos signos o textos en la relación de plano significante a plano de objeto. Lo súper icónico y lo abstracto abundarían en la figura retórica denominada hipérbole, por exceso (súper-icóno) y por defecto (abstracto). El súper icóno llamaría la atención sobre sí mismo por el carácter extremo de la aproximación a su objeto de referencia. Lo abstracto llamaría la atención sobre sí mismo por el carácter extremo de su alejamiento del objeto (en un contexto predominantemente icónico lo abstracto resulta expresivo).

3. PROGRESIÓN SÚPER ICÓNICA EN LA HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN.

La cuestión del parecido.

Como se ha dicho anteriormente, para Pierce son icónicos aquellos signos que pueden sustituir a su objeto. Y además “...cualquier cosa es adecuada para ser un sustituto de algo a lo que se parece” (1930: 2276). Lo principal según Pierce es la capacidad de sustitución, el agente activo de esa sustitución es un concepto profundamente controvertido: el parecido.

La controversia del parecido la inició Nelson Goodman en una serie de conferencias pronunciadas en el bienio 1960 – 61: “Una pintura del castillo de Marlborough realizada por Constable se parece mucho más a otra pintura cualquiera que al castillo, y no obstante es el castillo lo que aquella representa, no a otro cuadro – ni siquiera a la copia más lograda de éste. [...] El hecho puro y simple es que un cuadro, para que represente a un objeto, tiene que ser símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él; ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la relación de referencia precisada” (Los lenguajes del arte, 1968. Seix Barral, 1976: 22–23).

Umberto Eco se suma a esta misma idea de la convencionalidad del signo icónico matizándola con su teoría del co-reconocimiento: “[...] una primera conclusión podría ser que los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que –con exclusión de otros– permiten construir una estructura perceptiva que tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico” (La estructura ausente, 1968: 191–192).

Aceptando como parcialmente válida la posición de Eco y refutando a Goodman en la mayor (el nivel de semejanza necesario para establecer la relación de referencia precisada quizá sea imposible, pero no es impensable) terminaremos por considerar los iconos como los signos en los que se reconoce o podría reconocerse en el plano de expresión a un objeto, haciendo uso de la misma competencia que para reconocer al objeto en el objeto mismo (considerado el objeto como signo, como la unión solidaria también él, de un plano de expresión a un plano de contenido).

La perspectiva.

Advierte E. Panofski en su estudio clásico “La perspectiva como forma simbólica” de 1927, que la construcción perspectiva (el cuadro como sección plana de una pirámide visual) es una abstracción en cierto modo tramposa, y en todo caso parcial, de otra construcción precedente, la construcción psicofisiológica del espacio, el producto natural del aparato ojo – cerebro.

La construcción perspectiva heredada de aquellos pioneros estudiosos renacentistas, de aquellos geómetras, pintores y arquitectos, prescinde fundamentalmente de dos circunstancias: primera, que vemos con dos ojos; segunda, que la forma de nuestro campo visual es curva. Prescinde además del hecho nada baladí de que esos dos puntos de vista a partir de los que se construyen las imágenes acostumbra a ubicarse en seres semovientes, es decir, seres que se desplazan a sí mismos.

Esta representación artificialmente plana, monocular y estacionaria se parece, en grado suficiente a la que puede proporcionarnos nuestro propio aparato óptico natural. Suficiente como para haber satisfecho el grueso de las necesidades icónicas de la humanidad en el ámbito de lo visual durante los últimos cinco siglos. La perspectiva es en sí misma un icono nada extremista de la visión natural, pues se reconoce en la

perspectiva nuestra visualidad pero se reconoce también que se trata de una representación y no de la visualidad misma.

La perspectiva es un notable descubrimiento que sigue estando plenamente vigente. La asociación de la computadora al tubo de rayos catódicos acontecida a finales de los años sesenta del pasado siglo supuso a ese respecto una verdadera revolución. Trajo consigo el desarrollo de sistemas de C.A.D. (*Computer Aid Design*) o dibujo por ordenador. Primero dibujo plano, luego dibujo tridimensional. Simultánea o inmediatamente después se produjo la automatización de los procesos de representación en perspectiva de las figuras y objetos virtuales construidos con esta tecnología. Más allá y en rápida sucesión se produjo el desarrollo de algoritmos de facetado, suavizado, color, iluminación, sombreado (propio y arrojado), texturizado, animación y “renderizado” (el proceso de traducción a imágenes de todo ese enorme trabajo realizado con ayuda del *software* de diseño 3D y el ordenador).

Finalmente ha acabado por resultar imposible distinguir a las fotografías de los “renderizados”, a la imagen fotográfica de la imagen numérica o de síntesis. La industria de los efectos visuales ha alcanzado hace relativamente muy poco este otro hito icónico de la perfecta e indiscernible imbricación de unas imágenes de origen óptico con otras, basadas en el conocimiento y uso de la perspectiva, pero sintetizadas en las entrañas de un ordenador.

Ninguno de estos avances puede hacernos olvidar que todos estos sistemas de representación monocular, plana y cuadrangular, arrastran de origen ese carácter auto evidente de la iconicidad, el carácter artificioso de la perspectiva con respecto a su sistema de representación de referencia, que es la percepción visual natural.

El trampantojo.

Trompe-l'oeil, o sea, trampantojo: “trampa al ojo”. Una primera precisión al respecto. La trampa consiste en hacer pasar por tercera dimensión “real” lo que sólo es tercera dimensión figurada, lo que sólo es ilusión de profundidad en la superficie de una tabla, una pared o un lienzo. O al menos, intentarlo. Sin embargo, los estilos realistas de pintura no tienen habitualmente ninguna pretensión de engaño (la confusión no es implícita al realismo). El cuadro realista se pliega a su carácter de signo icónico, se reconoce en el cuadro al objeto representado, pero se reconoce también el cuadro mismo, su carácter de representación. Habrá que concluir entonces que el trampantojo, un género pictórico que busca abolir, sea temporalmente, la discontinuidad entre la tercera dimensión figurada de la pintura y la tercera dimensión “real” del mundo, es un capítulo aparte de la pintura realista.

Escribe Baudrillard: “en el *trompe-l'oeil* no se trata de confundirse con lo real, se trata de producir un simulacro con plena consciencia del juego y del artificio; – remedando la tercera dimensión, sembrar la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión; –remedando y sobrepasando el efecto de real, sembrar una duda radical sobre el principio de realidad” (1979: 64).

De acuerdo, pero a condición de reconocer que la posibilidad de provocar ese efecto de desrealización de lo real, deriva de la apertura, aunque sea inmediatamente frustrada, de una posibilidad de confusión de la pintura con lo “real”, del signo con el objeto. El trampantojo deberá ser, por tanto, suficientemente realista, no le quedará más remedio que situarse, dentro de los amplios márgenes de la representación, en los alrededores del extremo hiperrealista, la súper-iconicidad en el ámbito de la visualidad.

Podemos imaginar entonces, llevando al límite este razonamiento, la existencia de un trampantojo extremo, heroico se podría decir. El pasar verdaderamente desapercibido, el no quedar nunca en evidencia, sería la verdadera aspiración de este otro espécimen: disimularse, camuflarse, renunciando al efecto de desrealización (lo que para Baudrillard redundaría, sin embargo, en un trampantojo fallido). Los mejores trampantojos de esta clase serían aquellos que hubiesen consumado a la perfección el engaño: pinturas indistinguibles de su entorno, invisibles al público en general. Obras de arte súper icónico, de cuya existencia sólo tendrían noticia sus propios autores. El más espectacular de los trampantojos sería por tanto, no el que hubiese ofrecido más sino el que hubiese ofrecido menos espectáculo renunciando a aquel efecto pedagógico del que hablaba Baudrillard: evidenciar que “la realidad sólo es un mundo representado, objetivado según las reglas de la profundidad” (1979: 63).

Un efecto colateral e inesperado de aquella clase habitual y casi inofensiva de trampantojo (el fácil de reventar, el que se ofrece de inmediato al desmontaje) será instalar en nuestra conciencia la sospecha de la existencia de algunos ejemplares de este otro tipo, capaces de consumir perfecta y permanentemente el simulacro.

Pero Baudrillard tiene razón: “Si hay, pues, un milagro del *trompe-l’oeil*, nunca reside en la ejecución realista – las uvas de Zeuxis, tan verdaderas que los pájaros van a picotearlas. Absurdo. Nunca puede haber milagro en el exceso de realidad, sino justo al revés en la extinción repentina de la realidad y en el vértigo de precipitarse en ella” (1979: 63). La invasión de la pintura en el mundo, o del mundo en la pintura, es siempre, sin excepción, limitada. No hay trampantojo pintado capaz de engañar al ojo hasta ese extremo. No hay pájaro, en definitiva, que sucumba a la ilusión de unas uvas pintadas.

Es imposible, entonces, no advertir un posterior efecto sedante, una reacción opuesta y proporcionada al fugaz sobrecogimiento, a la desestabilización de la realidad (la realidad como representación), provocada temporalmente por el trampantojo.

La brecha que el trampantojo pictórico abre en la apariencia, es demasiado pequeña. Como todo al comienzo.

Hito icónico de la fotografía.

Química. La cámara, que algunos ven como una máquina de visión, como un remedo del ojo (y algo tiene, sin duda de esto), ingresa a las tecnologías de la imagen no tanto para sustituir al ojo como para sustituir la mano del pintor. Como señala R. Barthes la clave de la fotografía no es la óptica sino la química.

No son las lentes sino la propiedad de reaccionar a la luz de ciertas sales de plata lo que hace de la fotografía un procedimiento de representación visual revolucionario. Lo extraordinario de la cámara fotográfica es el automatismo en la producción de representaciones potencialmente icónicas. El exhaustivo y al mismo tiempo veloz trabajo de la luz sobre la emulsión fotográfica (cuyo único límite es el tamaño de la partícula de sal de plata, la finura del grano).

Tiempo detenido: “...el artista es el que es veraz y la fotografía la que miente, pues en la realidad el tiempo nunca se detiene”, decía en 1911 el famoso escultor Auguste Rodin a su amigo Paul Gsell, en el papel de entrevistador, comparando el movimiento latente de sus propias esculturas con la ausencia de movimiento de las figuras en las fotografías instantáneas: “inmóviles sobre una sola pierna o saltando a la pata coja” (Rodin, Auguste. “*Art: Conversations with Paul Gsell*”. Los Ángeles, *University of California Press*. 1984: 31).

Se enuncia aquí una de las grandes verdades de la fotografía: que adjunta el tiempo pero contra el modo de ser del tiempo mismo, que es no detenerse nunca. Dicho con otras palabras: la fotografía no puede incorporar el tiempo a la huella fotográfica sin hacerle violencia. El tiempo detenido de la fotografía coloca a la fotografía fuera de las leyes de la naturaleza. En un plano, digamos, paralelo.

Tecnología del instante. Sólo hay un sinónimo suficientemente expresivo para la palabra fotografía y es la palabra instantánea. Pero la instantaneidad del registro fotográfico es una conquista relativamente tardía: “De los 30 minutos de Niepce hacia 1829 a los aproximadamente veinte segundos de Nadar, en 1860, el tiempo de exposición de la foto, se abreviaba, según sus practicantes, con una exasperante lentitud” (Virilio, Paul. “La máquina de visión”. 1989: 33 – 34). Tiempos de exposición largos obligaban a imponer una quietud absoluta a los personajes fotografiados. La conquista de la instantaneidad, por el contrario, liberó a los modelos de la necesidad de mantener posturas envaradas.

Cada conquista técnica ha implicado, pues, la posibilidad de una disposición fotográfica nueva, de una disposición diferente del fotógrafo pero también de lo fotografiado.

Tiempo desaparecido. “Todas las fotografías son *memento mori* [recuerda la muerte]” escribe Susan Sontag en “Sobre la fotografía” (2006: 25). Todas las fotografías obran la paradoja de actualizar algo desaparecido, de traer al presente un aquí y ahora ya extinguido, anticipándonos de ese modo la mecánica de los innumerables instantes futuros en los que ya no estaremos nosotros mismos aquí. “El *punctum* [de la fotografía] es: **va a morir** [...]. La fotografía expresa la muerte en futuro”, dice Roland Barthes abundando en la misma idea (“La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía”. 2006: 128).

Fotografía igual a cadáver, o, mejor dicho, a momia. Ya que el embalsamamiento sustrae al cadáver de la corrupción (aunque no de la muerte como sí pensaban los antiguos egipcios). Todo retrato fotográfico nos proyecta, en potencia, a la posteridad. Nos hace susceptibles de pertenecer a ese lugar triste, un archivo fotográfico.

Testimonio. Se ha definido lo real como aquello cuya resolución es infinita, capaz de ofrecer constantemente nuevos límites a los sentidos o a sus prótesis. Cuando la humanidad se encuentra un límite se inventa una prótesis para superarlo (el microscopio, el telescopio, el microscopio de efecto túnel, el radiotelescopio y finalmente el colisionador de partículas).

Aunque otros han definido lo real más bien como lo situado siempre al otro lado de dicha frontera.

En todo caso, una fotografía siempre será inferior como signo al conjunto de objetos, al fragmento de continuo que representa. Descubriremos, a veces, en la fotografía algo que no recordábamos haber contemplado cuando fue tomada (“*Blow up*”. M. Antonioni: 1966). Pero esto es sólo porque la reducción a veces juega a favor del hallazgo. La fotografía no puede ser más profunda ni más extensa que lo que retrata. Aunque pueda ser, en ocasiones, más reveladora.

El hecho de que los signos visuales que nos proporcionan las imágenes obtenidas por una cámara fotográfica se puedan interpretar habitualmente en términos icónicos (en términos de reconocimiento de objetos) no debe hacernos olvidar que el negativo fotográfico es, a la vez que un icono, un rastro, la huella química o electrónica dejada por la luz en una sustancia fotosensible o en una matriz de sensores CCD. La fotografía es, en definitiva, un índice, la clase de signo que presupone una contigüidad física o

lógica con los objetos que denota. La representación que propone la fotografía queda afectada de origen por tal circunstancia. El icono fotográfico encierra en su interior la marca de una presencia (genuina o impostada, verdadera o falsa). Siempre que no se rompa o adúltere esta cadena que une el referente al negativo fotográfico (o a la cadena de bits) y a este con sus copias, la fotografía levanta el testimonio de que aquella cámara estuvo con bastante probabilidad en presencia de ese algo o ese alguien retratados (aunque siempre cabe la manipulación y el engaño, por supuesto).

Pose. Posar es ofrecerse a la cámara. Forzarla, si es posible. Obligarla a que registre no lo que ella nos imponga sino lo que nosotros queramos imponerle a ella (lo que puedan desear en tal sentido indistintamente modelo o fotógrafo).

La pose es un avance sobre el trabajo que debe realizar la máquina fotográfica. El modelo que posa se anticipa. El modelo que posa tiene ya carácter de fotografía. Dice Barthes a este respecto: "... cuando me siento observado por el objetivo todo cambia [...] me transformo por adelantado en imagen" (2006: 37).

El trabajo del fotógrafo en relación a la pose sólo puede ir en sentidos opuestos, o a favor o en contra. A favor de la pose (haya sido concebida por el propio modelo o por el fotógrafo) u oponiéndose a ella por todos los medios (reprendiendo al modelo por lo artificioso de la pose, fotografiándole a traición, etc.). Modelo y fotógrafo pueden estar en completo desacuerdo. Y siempre es posible que la fotografía desmienta finalmente, tanto a uno como a otro.

Parafraseando a Picasso ("Yo no busco, encuentro"). Uno puede buscar pertinazmente una cosa, y la fotografía proporcionarle otra completamente distinta. En la fotografía es habitual la sorpresa. A pesar y en contra de las esforzadas y planificadas búsquedas de los fotógrafos.

Iconicidad y tercera dimensión.

Las tecnologías estereoscópicas (Wheatstone, 1833) dejan el signo icónico plano a medio camino entre el icono plano puro y el icono de bulto redondo, pues restituyen a las imágenes el relieve característico de la visión natural (resultante de la mezcla perceptiva de dos imágenes obtenidas desde puntos de vista ligeramente separados) pero sin posibilidad de rodear al significante icónico.

Más lejos incluso llegan los hologramas (Dennis Gabor, 1947), auténtica fotografía en tres dimensiones, imagen con volumen que permite el movimiento del observador alrededor del ente holográfico (y también, por cierto, el movimiento interno del holograma, accionado por nuestro propio movimiento a su alrededor), figurando de esa manera algo muy parecido a un espectro (tridimensional pero transparente).

Un paso más parece haberse dado recientemente con la transmisión en directo de imágenes holográficas. En marzo de 2015 fue posible asistir a la rueda de prensa de presentación en Madrid del filme "*Chappie*", realizada por los hologramas de su protagonista, Hugh Jackman, y su director, Neill Blomkamp, ambos de viaje en ese momento en Berlín (http://www.lasexta.com/videos-online/noticias/cultura/holograma-hugh-jackman-protagoniza-espana-rueda-prensa-historica_2015022801230.html). La novedad estriba en la posibilidad de interactuar con tales proyecciones, de interrogarlas y obtener respuesta, ya que se presentan dinámicamente conectadas a aquellos de las que proceden, sus genuinos portadores. Lo que produce una impresión de presencia muy superior a la de las imágenes de radiodifusión o de videoconferencia. El tele holograma va sin duda algo más lejos.

La tercera dimensión conquistada por estos medios, es todavía apreciablemente virtual. Está lejos de pasar inadvertida, de engañar de un modo total. Falta el carácter inmersivo, la fortaleza de presencia del icono, en unos casos, la opacidad del objeto, en otros, que sí proporcionan, por el contrario, las representaciones de objetos en entornos virtuales generados por computadora (Ivan Shutherland, 1968), más deficitarios por el momento en otros aspectos (en resolución, por ejemplo), debido al volumen de cálculo que implica el realismo de entorno y objetos, inasequible para la mayoría de las computadoras.

El primer retrato computerizado en alta resolución de un presidente de los Estados Unidos es el retrato del presidente Obama realizado en 2014 por el instituto Smithsonian con las últimas tecnologías de representación tridimensional. Este retrato es el resultado de la combinación de tecnologías de fotografía digital con las de malla tridimensional digital. Por un lado se captura y digitaliza la nube de puntos a la que puede reducirse la superficie de todo cuerpo (asignando tres valores numéricos a cada uno de esos puntos con referencia a un centro en el interior de un sistema de coordenadas gestionado por la computadora). Por otro lado se fotografía digitalmente cada milímetro cuadrado de esa superficie. El recubrimiento de esa superficie virtual con las fotografías tomadas del modelo produce un notable efecto fotorrealista (<https://youtu.be/4GiLAOtjHNo>).

Anterior al icono tridimensional virtual es, por supuesto, el icono tridimensional real. Desde la Venus de Willendorf a las esculturas hiperrealistas de Duane Hanson, John de Andrea, y más recientemente Patricia Piccini o Ron Mueck, pasando por las figuras de los museos de cera como ejemplos de iconicidad extrema en el canal visual en objetos de tres dimensiones, o por la retratística griega, romana, renacentista, barroca, neoclásica, etc., los iconos tridimensionales son tan antiguos como mínimo como los iconos planos: frescos, pintura sobre tabla o lienzo, fotografías, cine, televisión.

La reciente divulgación académica de la policromía original de algunas esculturas griegas de época clásica ("**Policromía en la estatuaria clásica**", Museo Nacional de Arqueología de Atenas, 2007), deja esta estatuaria más cerca de la imaginaria religiosa del barroco español de lo que hubiéramos podido imaginar nunca. La policromía de tales esculturas es, evidentemente, de adscripción icónica.



Fotografía 3.1. *Hipótesis de policromía del Apolo Parnopios de Fidias. De la exposición “Policromía en la estatuaria clásica”, Museo Nacional de Arqueología de Atenas, 2007.*

La tridimensionalidad de los signos o textos icónicos que son las esculturas de rango icónico (aquellas que se refieren a objetos de rango icónico) las hace potencialmente más icónicas que los cuadros, los estereogramas, los hologramas y los objetos en entornos virtuales, por la sencilla razón de que los objetos son en su inmensa mayoría tridimensionales.

Por otro lado la percepción estereoscópica e inmersiva, natural o mediada por una representación de la tercera dimensión, de objetos, ante los que de todos modos seamos incapaces de reconocimiento evidencia que el iconismo es una cuestión de la psicología de la percepción más que de la tecnología de representación, que deriva más del carácter icónico de los objetos tridimensionales que de la capacidad de representar u ofrecer sin mediación las tres dimensiones. Aunque una tal capacidad tecnológica trabaja en principio a favor del reconocimiento de rango icónico (en el objeto y en la representación).

Iconicidad y movimiento.

En ciertas ceremonias religiosas celebradas en el antiguo Egipto se utilizaban estatuas y máscaras articuladas accionadas mediante cuerdas o hilos (Moñux Chércoles, 2011: 6). La adición de movimiento a tales figuras se realizaba con la evidente pretensión de mejorar la capacidad de representación del icono, pues el movimiento en sí no está ni

sugerido ni representado, es movimiento auténtico y, por lo tanto, indicio de vida en el objeto.

Con el apogeo de la relojería en los siglos XVI al XVIII entran en la escena icónica los denominados autómatas: máquinas que representan icónicamente a seres humanos realizando alguna clase de movimiento. Hasta nuestros días han llegado bastantes de estas piezas, como el famoso "*Pierrot écrivain*", obra de Pierre Jaquet-Drotz (1721–1790), un muñeco sedente que escribe una carta interminable. En la fascinación popular por tales artefactos se retrata idéntica pulsión que en las estatuas articuladas de los egipcios: la capacidad sugestiva de la presencia de un indicio de vida, como el movimiento, en una representación.

Al margen de los autómatas la cuestión del movimiento en los iconos es uno de los problemas clásicos de la representación. Es conocido el artificio utilizado por Mirón, el gran escultor clásico griego, para transmitir vívidamente una impresión de movimiento en sus esculturas. El célebre Discóbolo, por ejemplo, mezcla dos posturas (una de tórax y otra de piernas) que en realidad nunca se presentan simultáneamente en un lanzador real de disco. Este carácter latente del movimiento en la escultura fue posteriormente asumido como parte de su programa estético por el gran iniciador de la escultura moderna Auguste Rodin.

La instantánea de objetos en movimiento produce irremediabilmente, como se ha dicho, un efecto de ausencia de naturalidad, y en tal sentido, una cierta carencia icónica. Pero la sucesión de instantáneas a un cierto ritmo, lograda por medio de una serie de inventos que van desde el zoótropo al cine, resolvió en gran medida el problema de la representación del movimiento. Fundamental para el iconismo en muchos sentidos, pues ni la instantánea fotográfica, ni la pintura, ni la escultura, y tampoco el autómata, lograban transmitir adecuadamente el espectáculo abrumador y la riqueza de matices de una locomotora de vapor irrumpiendo en una estación de ferrocarril. Pero el cine sí ("Llegada del tren a la estación de *La Ciotat*", *Louis y Auguste Lumière*: 1895).

No es que el continuo sea percibido a veinticuatro imágenes por segundo, como se explica a veces recurriendo a la falsa teoría de la persistencia retiniana, sino que la proyección en un segundo de tiempo, primero de las diez y posteriormente de las veinticuatro fotografías registradas en el mismo intervalo por una cámara, logra una representación suficientemente eficaz del movimiento y de los cambios experimentados por los objetos ante la cámara.

Iconicidad en canales no visuales.

Las onomatopeyas representan la iconicidad en el ámbito del lenguaje (Jakobson, 1965). Para imitar el crepitar del fuego los técnicos de efectos sonoros arrugan celofán delante de un micrófono. La industria del sabor sintético tiene, sin duda, el objetivo de representar un objeto, a menudo ausente, por su carácter reconocible en el canal gustativo (la vainilla, por ejemplo). En el pelo sintético de un abrigo se representa icónicamente no sólo el aspecto sino el tacto del pelo natural del visón. El protagonista de la novela “El perfume” de Patrick Süskind es capaz de reproducir la base del olor humano con una mezcla de excrementos de gato, queso rancio y vinagre. Los investigadores de la percepción olfativa han equiparado el sistema olfativo al alfabeto. Así como unos pocos fonemas permiten la creación de millones de palabras distintas, unos pocos tipos diferentes de receptores moleculares permiten la percepción de miles de olores. La iconicidad, la mímesis, en este ámbito de lo olfativo no es descabellada, en absoluto.

Procede, por tanto, realizar una definición ampliada de lo icónico. El icono sería un vicario del referente que obra en virtud de la imagen (canal visual), el sonido (canal auditivo), el volumen, la resistencia, el calor, la textura (canal háptico), el olor (canal olfativo) y el sabor (canal gustativo), perceptibles en el signo icónico, y que gracias a cierto bagaje interpretante, reconocemos como semejantemente perceptibles en otros signos icónicos del mismo referente y, por supuesto, en el referente mismo.

El sensorama de Morton Heilig (1926–1977) patentado y puesto en funcionamiento como atracción de feria en la década de los 50 del siglo pasado, a veces señalado como antecedente claro de la contemporánea *Virtual Reality* por computadora, es un notable intento de iconismo multicanal, capaz de ofrecer, por ejemplo, la posibilidad de pasear en coche por una representación estereoscópica de Manhattan, lo que incluía la vibración sincronizada del asiento y la efusión de algunos sonidos y aromas característicos de la gran manzana, en momentos oportunos del trayecto.

Iconicidad de soporte vivo.

La representación realizada con seres humanos es característica del teatro. La caracterización de actores, tan importante en el cine biográfico, tiene un evidente rango icónico. Los imitadores son un ejemplo extremo de iconicidad de esta clase. Igualmente esa subespecie de los imitadores que son, en el ámbito del *rock* y el *pop*, las bandas tributo (<http://rollingstone.es/noticias/las-once-mejores-bandas-tributo/>).

Una curiosa inversión de los términos clásicos del iconismo, es la ejemplificada por los denominados *Tableux Vivants*. Está documentada la existencia de esta clase de distracción aristocrática desde al menos el siglo XVIII. Aparece una descripción de ellos en “Las Afinidades Electivas” de Goethe. El *Tableau Vivant* consistía en la recreación de estampas artísticas clásicas por medio de actores profesionales o figurantes reclutados *ad hoc*. Se trataba, en definitiva, de elaborar iconos con seres humanos, de construir imágenes con personas a las que se instaba a permanecer quietas y en la misma pose y posición que las figuras de los cuadros representados. Un caso excepcional de iconos cuyos objetos semióticos son otros iconos. Pero, como advertía R. Barthes (1980: 122), nosotros mismos tendemos a impostarnos a nosotros mismos, a convertirnos en el signo icónico de la imagen fotográfica posterior. Esto suele pasar cuando somos conscientes de la cámara, es decir, en el mismo acto de posar. Y ya antes Th. Sebeok (1964: 45). había hecho notar que el Papa a tal punto conocido por las masas cristianas,

a través de las estampas y fotografías en circulación, podía pasar por icono de tales estampas antes que por objeto de las mismas.

Es interesante la aportación en esta misma línea realizada por el artista italiano Piero Manzoni (1933–1963) en 1961, cuando firma como escultura el cuerpo de una mujer viva desnuda.

El trabajo con seres vivos en las artes plásticas se remonta como mínimo a Leonardo: “A un lagarto espléndido, encontrado en el jardín del Mirador, (jardines Belvedere) le puso escamas de otros lagartos, y unas alas pegadas con mezcla de plata que al moverse cuando caminaba temblaban; le pegó ojos, cuernos y barbas, y lo domesticó y lo tenía en una caja, que a todos los amigos a los que mostraba, por miedo huían”. (“Vidas de los mas excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos”, Giorgio Vasari, 1550).

Esta tradición icónica llega en nuestros días hasta Alba, la coneja transgénica producida como obra de arte por Eduardo Kac (2000). Alba es resultado de la introducción del gen de las medusas responsable de la propiedad luminiscente de sus células, en la dotación genética de un mamífero, un animal superior. Alba es la materialización viva de una imagen concebida por un científico en el rol de artista, la imagen de una coneja luminiscente en la oscuridad. Objeto o referente vivo precedido por su significante, la imagen de esa coneja en la mente del artista, finalmente puesto en circulación como objeto, como denotación.

El legendario martillazo final de Miguel Ángel a su Moisés (!habla!) habría alcanzado su eco definitivo en la contemporánea ingeniería genética, capaz de producir seres vivos con fines estéticos, interviniendo directamente sobre el código genético y no a través de la selección artificial como, por otra parte, se había hecho siempre (¿por qué escandalizarse ante Alba y no ante un perrito pequinés?).

Escribe Isabelle Rieusset-Lemarié: "La sociedad de los clones no es el universo aséptico proveedor de tedio de criaturas banales a fuerza de ser estandarizadas. ¡Es la proliferación metamórfica de criaturas transgénicas, desde el puerco con órganos humanos hasta esa oreja que ha crecido en el lomo de una rata! Efecto de singularidad garantizado, a falta de unicidad: es 'arte vivo', arte concebido directamente sobre lo vivo..." (1999: “*La Société des clones à l'ère de la reproduction multimédia*”. Citado en 2001: Alain Fienkielkraut y Paul Soriano; 2006: 79)

En el nivel de la representación se mantienen todavía obras de arte de vida como las de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau (*A-Volve*, 1994 y *Life Species*, 1997), creadores de entornos virtuales de vida artificial que permiten al público interactuar a ciertos niveles con representaciones en pantalla de seres vivos (capaces, a su vez, de interactuar entre sí y con el entorno virtual).

Un capítulo fundamental del iconismo de soporte vivo es el del **mimetismo animal**. Cripsis es la denominación científica del camuflaje: insectos que se hacen pasar por ramas y hojas (insecto palo, mariposas kallima), animales que cambian el color de su piel o de su pelaje según la estación o el color dominante en su medio (armiño), voluntaria (rodaballo) o involuntariamente. En el mimetismo denominado batesiano o defensivo, insectos y animales han evolucionado hacia el iconismo con otros insectos y animales más peligrosos o más fuertes, al objeto de eludir la acción de sus depredadores: moscas que parecen abejas, etc. En el mimetismo de Peckman o agresivo, el procedimiento es el inverso, los depredadores se hacen pasar por especies inofensivas, imitando su vuelo, apariencia, olor, etc., circunstancia que les permite acercarse más fácilmente a sus presas.

El iconismo natural demuestra que la función del reconocimiento se extiende como mínimo al reino animal y, por tanto, que no deriva necesariamente de un sistema semiótico, de una construcción cultural. Lo que apuntala la idea de la existencia de textos naturales en el orden icónico, la idea del icono como signo natural.

Iconicidad e inteligencia.

Es característico de la interactividad la capacidad de cada sistema emisor de integrar como receptor las respuestas que provoca, influyendo en la forma y contenido de sus emisiones posteriores. El máximo nivel de interactividad es lo que llamamos inteligencia: la capacidad de aprender, discernir y resolver problemas, anticipar las consecuencias, mantener relaciones sociales complejas, adaptarse a las circunstancias y al medio, etc. La adición de inteligencia artificial a los signos icónicos podría reforzar en principio su adscripción icónica, al reproducir una condición clave de la existencia de los organismos superiores en el mundo.

El matemático británico Alain Turing (1912–1954) ideó un famoso test que serviría para certificar el advenimiento de una máquina a la condición de inteligente. Hecho que aconteció por primera vez en el año 2010, cuando el robot Suzette, de Bruce Wilcox, superó la prueba.

Dentro del proyecto médico–científico de la unión europea conocido como “The human Brain Project” se contempla el desarrollo de dos aplicaciones significativas a este respecto:

1. Una plataforma de Computación Neuromórfica que transformará los modelos del cerebro en una nueva clase de dispositivos *hardware*.
2. Una plataforma de Neurorróbotica que permitirá a los investigadores en neurociencia y en la industria experimentar con robots virtuales controlados por los modelos cerebrales desarrollados.

Si la conciencia es un índice de la actividad del cerebro humano, no es imposible que estos simuladores de cerebros humanos tengan algún día la capacidad de expresar alguna clase de conciencia.

El reflejo especular como signo icónico.

La iconicidad de las imágenes especulares debería residir, como ocurre con cualquier otra imagen, en la capacidad de producir reconocimiento en un intérprete. Se argumentará que es imposible que no se produzca tal reconocimiento delante del espejo, que el espejo no tiene ningún mérito a ese respecto. El espejo es ambiguo, le permite a uno distanciarse de su propia imagen, casi como desprenderse de sus propiedades visuales (verse como le ven a uno), lo que implica alteridad y, por tanto, en cierto modo, signo, pero al mismo tiempo, esa imagen depende de la propia presencia. Lo que hace dudar a Umberto Eco (“De los espejos y otros ensayos”, 1985) de la signicidad de la imagen especular. Si el espejo no puede prescindir de aquel que se refleja en él, entonces no puede ser signo icónico, argumenta Eco a este respecto.

Subsiste no obstante, al menos en nuestro subconsciente, la creencia contraria. Yo he visto a mis hijos cuando eran más chicos jugando a sorprender su reflejo en el espejo. Interpretando seriamente que aquel mundo especular era en realidad un mundo otro, igual de real (o de falso). Riesgo que da título al clásico de L. Carroll “*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*” (1871).

El espejo en todo caso nos devuelve una imagen imprescindible, nos necesita para proyectarla pero nosotros la necesitamos para vernos a distancia. Gracias al espejo puede uno contemplarse a sí mismo de espaldas, lo que siempre produce un extrañamiento. El que no sea posible congelar la imagen, el que no exista espejo que pueda preservar su imagen (pasar a huella lo que sólo es síntoma), no significa que no pueda uno distanciarse enormemente de su reflejo, que no pueda uno engañarse dramáticamente, como pasa en enfermedades de la auto percepción como la anorexia.

Hay al menos dos filmes que explotan la pulsión siniestra que esconde el espejo: *“Into the Mirror”* (*“Geoul Sokeuro”*. Kim Sung-ho: 2003) y el remade de Hollywood titulado *“Mirrors”* (Alexandre Aja: 2008).

Incorporación de índices a los iconos.

Parece, por tanto, que la incorporación de índices a los iconos refuerza su capacidad de representación. La imagen desprendida, la policromía, la tridimensionalidad virtual o real, la textura, el olor, el carácter semoviente, son algunos de los índices, o, si se prefiere, propiedades del objeto, conquistados en diferentes épocas para el iconismo. Por ese camino el icono puede acabar saturado de las propiedades del objeto.

Otra de las fórmulas empleadas históricamente es la adición a los iconos de partes del referente. A finales de la Edad Media aparece en el arte religioso europeo la modalidad de representación escultórica conocida como relicario (M^a Elvira Mocholí Martínez, 2013): figuras más o menos realistas de santos que incorporan, como novedad, receptáculos para algunos restos biológicos procedentes de aquellos. Presencia, por tanto, de un fragmento corporal auténtico en el seno de una mera representación. El corazón disecado de un santo, por ejemplo, en el lugar que correspondería al corazón dentro de un busto relicario.

En el célebre “Auto icono” de Jeremy Bentham (1748/1832), es el auténtico esqueleto del filósofo lo que constituye el armazón de una especie de maniquí o escultura, vestida de época y coronada con facciones de cera que recubren el cráneo. Este objeto fue legado a la Universidad de Londres por el propio Bentham para la representación póstuma de su persona en algunos actos académicos.

Finalizamos este apartado con el polémico artista anatomista Gunther Von Hagens (*“Cuerpo humano plastinado”*, 1990) cuyo trabajo de ilustración, en el fondo muy clásico, ha adquirido cierta relevancia pública por el hecho de utilizar auténticos cadáveres.

Acción sobre el objeto por mediación del icono.

La tradición mágica de lo icónico visual (lo que se le hace al signo se refleja en su objeto o referente) se remonta a la prehistoria y no ha cesado en nuestros días. La pintura rupestre se ha interpretado en ocasiones como acto propiciador de la caza, simulación, captura en imagen de la pieza. Los emperadores romanos tenían la costumbre de enviar su retrato a las capitales de provincia con el fin de garantizar entre los súbditos su presencia efectiva. El icono bizantino y ruso pretendía asegurar la presencia real de Cristo, la Virgen o los santos en la liturgia religiosa. En Italia existió de los siglos XIII al XVI una figura punitiva, eficaz en grado sumo, denominada pintura infamante que consistía en la exhibición pública de una representación grotesca del reo. Todavía hoy pesa sobre muchas imágenes la inviolabilidad de sus objetos (algunos códigos penales prohíben expresamente todo ataque a la imagen de los jefes de estado) y en las revoluciones lo primero que cae son las efigies de los reyes y/o sátrapas: desde la

escultura del zar a caballo en la revolución de octubre a la de Sadam Hussein al término de la guerra del golfo.

Maquinaria de producción súper icónica.

La tecnología ha tenido siempre un papel destacado en la carrera súper icónica. Unas veces al compás de necesidades ya expresadas pero aún no satisfechas por la cultura, otras haciendo posible una nueva conquista en el camino de la súper iconicidad, establecida ya como un objetivo plausible, como una corriente normalizada en el interior de la cultura.

Enumeraré y comentaré a continuación algunos hitos a este respecto.

1. Facilitadores de la **copia tridimensional**: Artilugios que permitían la captura de cotas en unos objetos, esculturas originales talladas en piedra o modeladas en barro, para la producción de otros objetos basados en ellos. Conocemos buena parte de la estatuaria griega gracias a las copias realizadas por artesanos romanos con el auxilio probable de algunas tecnologías que ahora ignoramos. Algunas de ellas debieron ser recuperadas o reinventadas durante el Renacimiento. De esa época son el *definitor* de Leon Battista Alberti (1404 – 1472) y la caja de varillas de Leonardo de Vinci (1452 – 1519). El puntómetro de Nicolás Mari Gatteaux (1751 – 1852) es bastante más reciente. Lo más curioso del caso es que algunas conocidas esculturas de piedra resultaban ser en realidad copias de modelos realizados en barro (los originales verdaderos). El escultor Auguste Rodin fue muy criticado en su tiempo al saberse que no tallaba personalmente sus esculturas de piedra sino que tenía un equipo encargado de trasladar a la piedra por medio de un puntómetro, lo que el maestro había modelado previamente en barro.
2. La **cámara oscura**. Se conoce este artefacto desde muy antiguo. Alhazén en el siglo X estableció científicamente, en contra de la opinión de autoridades como Aristóteles y Euclides, que los rayos de luz no iban del ojo al objeto sino al contrario. Adujo en apoyo de su tesis la imagen invertida del mundo que podía observarse en el lado opuesto al de un agujero practicado en una caja (si no podía ser que la caja proyectase los rayos, entonces tenía que recibirlos, y lo mismo el ojo). Hay referencias a este artilugio en escritos de Roger Bacon y de Leonardo, pero no fue habitual en los talleres de los artistas hasta el siglo XVI, e incluso entonces, sólo hay constancia documental de su presencia en los estudios de pocos de ellos. Es un lugar común de la historia del arte la creencia (Joseph Pennell, 1891) de que J. Vermeer (1632 – 1675) utilizaba la cámara oscura, pero no hay pruebas inequívocas de ello. La cámara oscura, así como el reflejo especular y la sombra (o la imagen de los visores electrónicos de las modernas cámaras de vídeo), proporciona imágenes dinámicamente conectadas a los objetos que representan. Adjuntan a la capacidad de representación (o de representaci3n), su carácter de imágenes síntoma. Toda imagen es el síntoma de una presencia, pero los artefactos de circuito cerrado, añaden además esta capa de imagen intermedia.
3. Tecnologías de repetición de **marca**. Los sellos, los cuños de monedas, la imprenta. La posibilidad de transferir un cierto relieve a tablillas de barro o de cera o a metales preciosos. Se satisface ahí la necesidad de marcar idénticamente los objetos. Es un primer paso. Con la producción en serie de libros da comienzo, por su parte, la era moderna. El libro representa al mismo tiempo la democratización del saber y la familiaridad con la copia a una escala desconocida.

4. La producción industrial de grandes o pequeñas **series de objetos** (ropa, muebles, herramientas, máquinas, casas) es característica de la modernidad. En pueblos preindustriales los hombres se sorprenden de la igualdad profusa de nuestros objetos. ¿Cómo pueden ser tan iguales y abundantes, cómo se ha llegado a esto? Lo normal sería que todos los objetos fuesen distintos. Esta tendencia fue alterada primero por los artesanos: herreros, carpinteros y alfareros normalizando las formas, reduciendo, por decirlo así, el repertorio. Y luego, en el transcurso de los siglos XIX y XX la producción se hace industrial y seriada. Pues sólo produciendo las mayores cantidades de objetos idénticos se pueden alcanzar las economías de escala necesarias para hacerlos asequibles al público, para poder venderlos. La copia abundantísima es la condición de lo barato.
5. Las **cámaras** y los **micrófonos**, los **proyectores**. Registro y reproducción del espectro visible de la radiación electromagnética (luz) y de ciertas ondas elásticas (sonido). No somos nosotros sino nuestras emanaciones luminosas, la luz que no absorben nuestros cuerpos y ropas, lo que deja su huella en cierta sustancia fotosensible (sal de plata) expuesta en el fondo de una cámara oscura. Lo mismo que hace el sonido en un cilindro de cera (fonógrafo) en virtud de un mecanismo transductor acústico–mecánico. El fonógrafo es a nuestra voz lo que el espejo a nuestra imagen. El primer artefacto que permitió que pudiéramos escucharnos como nos escuchan los otros (ya que a nosotros el sonido de nuestra propia voz nos llega siempre distorsionado por la interposición del cráneo). Cámaras y micrófonos pueden registrar un pequeño porcentaje de los signos que emitimos, pero en segmentos especialmente significativos del continuo. Esos signos pueden quedar ilimitadamente en lugar nuestro, trasladando cierta idea de lo que alguna vez fuimos.
6. El **ordenador**, el **escáner plano**, la **cámara digital**, la **impresora 2D** en blanco y negro y a color, la **fotocopiadora**, el **escáner 3D** de superficie y el **T.A.C.** (tomografía axial computarizada), la **impresora 3D** y la **bioimpresora**. Tecnologías de transducción de analógico a digital y de devolución de lo digital a analógico. El sentido de lo digital es poder almacenar numéricamente cualesquiera datos del continuo obtenidos a través de los periféricos de entrada. La tendencia de lo digital es a finalizar analógicamente, a devolver lo digitalizado (transformado o no) al universo analógico, al continuo: rendido en una pantalla, en una imagen impresa, en una pieza, una escultura o un órgano vivo.
7. Las tecnologías de **clonación**, la repetición biológica o celular de un ser vivo, la producción de un embrión animal o vegetal con una dotación genética idéntica a la de otro individuo, su cultivo *in vitro*, etc. La clonación es un hecho natural ya que no son otra cosa que clones los gemelos univitelinos que resultan de la división medial del huevo fertilizado o cigoto (en virtud de lo cual resultan dos individuos con el mismo genoma). Pero este hecho natural está ya bajo el dominio de la ciencia. De lo que hablamos hoy en día es de la producción de un ser a instancia de otro. Algo que se hizo con la famosísima oveja Dolly y que se acabará haciendo (se habrá hecho ya quizás) con un ser humano. Según el filósofo Jürgen Habermas (2000: 205–217) ningún ser humano debería cargar con esa grave determinación de haber sido engendrado como signo completo o réplica de otro.

Estatuto semiótico de la copia.

La copia pertenece al ámbito de la súper iconicidad, es iconicidad pero su extremismo tiene implicaciones sobre la propia cualidad de las cosas.

El icono representa objetos de rango icónico porque se considera tales objetos como dignos de representación. Podría decirse que **el icono hace alusión a los objetos dentro de un discurso humanista**: el paisaje representa el entorno humano; el bodegón se refiere a los alimentos que come; el retrato a las personas mismas y sus circunstancias sociales.

Pero la copia no considera ya el rango icónico de los objetos, no tiene que esforzarse en el estatuto icónico del objeto. La tendencia o apertura a la copia encierra una asunción despreocupada de los valores ya asignados al objeto, de los valores que otros se encargaron de asignar y que ya están consolidados en la cultura. El icono tolera la aproximación y hasta el error, tiene, en definitiva, algo de tentativa. Pero a la copia le afana sobre todo el perfeccionismo.

La copia se refiere al original, su objeto semiótico, de modo ostensivo. El propósito de la copia es comunicar exactamente lo mismo que el original, y descargar en el original toda la responsabilidad sobre el contenido de esa comunicación. La iconicidad de la copia, es una derivada del carácter mecánico e impersonal del hecho industrial de copiar.

El doble y el doble malvado (*doppelgänger*).

El doble o sosías es cosa diferente de la copia. La copia es una realización consciente, deliberada. El doble es alguien que surge o aparece espontáneamente. La copia, por lo general, se hace de algo o se le hace a alguien, es algo artificial. El doble, por el contrario es de origen natural. Estaba ya allí y simplemente alguien se ha topado con él, se lo ha encontrado. El doble no está en situación de inferioridad ontológica con respecto a la persona doblada, porque para el doble de alguien ese alguien es a su vez su doble. Entre doble y doble no hay prevalencia de uno sobre otro, como sí la hay del original sobre la copia. El doble es súper icónico como lo es la copia y la réplica, pero en esta súper iconicidad no hay prevalencia del objeto sobre el significante, no hay original. Lo siniestro del doble es la posibilidad de que pueda suplantarnos, ya que se dispone de la posibilidad de hacerlo. Hillel Swartz relata un caso real: “El capitán Atkins tenía un doble así, que era el tormento de su vida; porque dicho doble era un estafador que, consciente del feliz parecido, se hizo con el dinero y terminó por casarse en su nombre” (1996: 59)

Esta es la subespecie más significativa del doble, el *doppelgänger* (“doble andante” en alemán). Lo podríamos definir como el doble malvado y constituye uno de los temas recurrentes de la literatura gótica y romántica y del género de terror.

El ser humano copiado.

El mito de la síntesis de seres humanos surge en la antigua Grecia. El arquetipo fundacional lo proporciona la historia de Pigmalión. Pigmalión, el rey de Chipre, busca infructuosamente una esposa perfecta. Se convierte entonces en escultor. Esculpe en piedra una mujer tras otra, hasta que consigue una estatua de belleza insuperable, Galatea, de la que se enamora. La intervención de la diosa Afrodita obra el milagro, la escultura se transforma en la mujer deseada.

La estatua, el icono tridimensional en el que Pigmalión proyecta su idea de una mujer perfecta es completamente sustituida por la mujer perfecta que aquella sólo había podido representar. El icono abandona entonces su condición de signo para entrar en el ámbito de la denotación. El significante pasa a objeto.

Las variaciones sobre el mito son numerosas. Vertimos en deliberado desorden algunas de ellas:

1. El *Golem* es en la mitología judía, un hombre fabricado con barro o arcilla por un rabino para proteger de ataques antisemitas el gueto de Praga. Para animar al *Golem* bastaba con que el rabino escribiera la palabra Emet (verdad) en su frente. Se desactivaba borrando la letra E del comienzo, Met (muerte).
2. En el relato “El hombre de arena” (E.T.A. Hoffmann, 1817), el protagonista, Nathanael, se enamora a distancia de Olimpia, la hija de Spalanzani, su profesor. Pero Nathanael alberga la sospecha de que Olimpia sea en realidad una autómatas.
3. “*Le avventure di Pinocchio*” (Carlo Collodi, 1883) trata de un juguete, una marioneta, que recibe el don de la vida del Hada Azul (una especie de numen). La clave del cuento de Collodi radica en que para obtener el derecho a una encarnadura humana, Pinocchio debe acreditar primero su condición moral, la capacidad de distinguir el bien del mal.
4. David es el nombre del androide niño programado para amar de “Inteligencia Artificial” (S. Spielberg, 2001). El filme está basado en el relato de Brian W. Aldiss “*Supertoys last all summer long*” (1969). La historia se sitúa en la edad de oro de la robótica cuando la humanidad ha alcanzado el nivel tecnológico suficiente como para fabricar industrialmente robots que pueden prestar servicios “humanos” a las personas. David, por ejemplo, es un robot dirigido a satisfacer la demanda de parejas sin hijos (infertilidad, fallecimiento en accidente o por enfermedad, etc.). Estos robots están diseñados para cubrir ese vacío. El diseñador de David había utilizado como modelo a su propio hijo fallecido. El *software* de David incluye un comportamiento infantil, y sutilezas como el dolor moral y la fragilidad. David debe aspirar necesariamente al amor de su madre adoptiva, función para la que ha sido programado y a la que no puede renunciar. El otro gran hallazgo del filme es Joe, un androide *gigoló*, destinado a la satisfacción sexual de sus clientas. La enajenación particular de este androide es la obligación de adaptarse a las necesidades de ellas, de transformarse cada vez en la clase de hombre con la que fantasean.
5. Las “doncellas doradas” eran las dos autómatas creadas con oro por Hefesto, el dios griego del fuego y la forja. Eran inteligentes, poseían la facultad de hablar y una gran fuerza física. Tenían la apariencia de jóvenes mujeres y su trabajo era atender las necesidades de Hefesto en su palacio del Olimpo.
6. En el filme de J.L. Berlanga titulado “De tamaño natural” (1973), un dentista parisino llamado Michel decide divorciarse de su mujer Isabelle para entregarse a su amor verdadero, una muñeca realizada a escala humana. Lo que humaniza al

maniquí, lo que le convierte en un súper icono capaz de suplantar a todos los efectos a una mujer real, son las propias proyecciones icónicas de Michel, sus fantasías.

7. El *leitmotif* del filme “Los niños del Brasil” (Franklin J. Shaffner, 1978) basado en la novela homónima de Ira Levin (1976) es el logro de la clonación de Adolf Hitler por una organización nazi liderada por el más célebre científico de los campos de exterminio, el doctor Mengele, refugiado en Sudamérica. Noventa y cuatro clones de Hitler, "cultivados" por los nazis son criados en familias forzosamente parecidas a la del *führer*. La repetición puntual de los hechos cardinales de la vida psíquica de Hitler (maltrato infantil, orfandad paterna a los catorce años, etc.) forma parte del programa. Aunque el planteamiento adolece de ingenuidad, al menos introduce la vida psíquica de Hitler entre los parámetros necesarios de su repetición verosímil.
8. El androide NDRW de “*The Bicentennial Man*” (Isaac Asimov, 1976), relato del que hay una adaptación cinematográfica (Chris Columbus, 2000), es un robot dotado de cerebro positrónico, un sistema avanzado de inteligencia artificial. NDRW resulta un robot único, excepcional. Algún accidente irrepetible e indeterminado ha desencadenado en su mente el germen de una conciencia superior que le coloca en situación de querer adquirir la condición de humano. Será el mismo NDRW quien logre desarrollar la tecnología necesaria para realizar esa necesaria transición de lo mecánico a lo orgánico.
9. En el filme “*Demon Seed*” (Donald Campbell, 1977) un súper ordenador orgánico llamado Protheus IV, un gigantesco cerebro utilizado para fines militares y de investigación, en posesión del conocimiento de la humanidad, adviene a la necesidad de encarnarse en un ser humano. Secuestra para ello a la mujer del científico que lo diseñó y engendra con ella una criatura de apariencia humana, una niña, a la que transfiere su gigantesco ego.
10. Ash es uno de los miembros de la tripulación del Nostromo, una nave espacial de carga en el filme “*Alien*, el octavo pasajero” (1979, Ridley Scott). Cuando Ash deja de comportarse como un camarada y empieza a maniobrar para proteger la vida del alien asesino oculto en la nave, sus compañeros se ven obligados a reducirle. Uno de ellos, Parker, le golpea en la cabeza con un extintor. El golpe deja sin cabeza a Ash y entonces descubren horrorizados que se trata en realidad de un androide.
11. En el clásico de la ciencia ficción “*Crónicas Marcianas*” (Ray Bradbury, 1950) hay un episodio titulado “Los largos años (abril de 2026)”. Se narra allí el regreso a Marte del coronel Wilder para ofrecer a Hathaway, un genial constructor de robots, la posibilidad de regresar a la Tierra. Pero Hathaway es ya muy anciano (lo que contrasta con la sorprendente lozanía de los miembros de su familia) y fallece justo antes de partir. Wilder descubre entonces que la familia de Hathaway había muerto años antes y que Hathaway los había ido reemplazando por robots.
12. En el filme de Bryan Forbes “*The Stepford wives*” (1975) basado en la novela homónima de Ira Levin (1972), se cuenta la historia de Joanna Eberhart, una aspirante a fotógrafa que acaba de mudarse con su familia a la idílica ciudad de Stepford. La sumisa perfección de las amas de casa de esta pequeña ciudad, la artificial armonía en la que parecen vivir, conduce finalmente a Joanna a la sospecha de que los hombres de Stepford están suplantando a sus mujeres por robots.
13. En el filme “*Solaris*” (Andrey Tarkovski, 1972) un grupo de científicos se encuentra en una estación orbital investigando el planeta Solaris, un ser vivo gigantesco, una inteligencia extraterrestre. En un momento determinado empiezan a aparecer en la

estación encarnaciones de seres humanos. El psicólogo espacial Kris Kelvin encuentra, por ejemplo a su mujer Harey, fallecida diez años antes. Deducen que se trata de producciones de Solaris, copias humanas realizadas por Solaris a partir de la información que extrae de sus mentes.

14. En “*The Surrogates*” (Jonathan Mostow, 2009) se describe un mundo en el que la gente vive sus vidas a través de robots sustitutos, representaciones de ellos mismos pero con una apariencia joven y atractiva. La vida que se experimenta por medio de estos sustitutos no es inferior en calidad sensible a la que se podía experimentar con el propio cuerpo. Estos robots transportan íntegramente las conciencias de sus dueños. La única disfunción procede de la acusada conciencia de inautenticidad que experimentan algunos de ellos.
15. Los Nexus 6 del filme “*Blade Runner*” (Ridley Scott, 1982) adaptación de la novela de Philip K. Dick “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?” (1968) son seres humanos sintéticos, robots biológicos desarrollados para los trabajos más duros de las colonias en el espacio exterior. Prácticamente indistinguibles de los seres humanos naturales. Salvo por algunos detalles. En el orden moral, una incapacidad para la empatía. En el orden biológico, la asignación de una fecha fija de caducidad.
16. En “*Invasion of the Body Snatchers*” (Don Siegel, 1956) unas esporas provenientes del espacio exterior dan origen a unas extrañas vainas de aspecto vegetal. Mientras los seres humanos duermen, las vainas incuban sus réplicas. Los humanos mueren al finalizar el proceso de copiado pero son de inmediato suplantados por estos seres, idénticos a sus originales salvo por una total carencia de afectividad.
17. El personaje de Mística o Mystique en “*X-men*” (Bryan Singer, 2000) es capaz de manipular y alterar sus átomos a voluntad para duplicar a cualquier ser humano de cualquier sexo en todos sus aspectos, lo que incluye la retina, las huellas digitales, el olor y la voz.
18. Un subgénero en el apartado de las réplicas orgánicas lo constituye el cine de clones. Algunos filmes reseñables a este respecto son “*El sexto día*” (Roger Spottiswoode, 2000), “*La isla*” (Michael Bay, 2005), y “*Moon*”, (Duncan Jones, 2009). Y en clave cómica el filme “*Multiplicity*”, “*Mis dobles, mi mujer y yo*” (Harold Ramis, 1996).
19. En el “*El sexto día*” (Roger Spottiswoode, 2000) se describe una sociedad en la que la tecnología de clonación humana ha avanzado hasta el extremo de que es posible producir una copia perfecta de un ser humano vivo o muerto en cuestión de horas, así como transferirle completamente su entera carga de conciencia, su memoria íntegra, almacenada temporalmente en un disco. En un mundo de estas características un clon puede vivir completamente ignorante de su condición de copia. Un error puede producir la coexistencia de original y copia. La copia no puede convencerse enteramente de ser una copia y el original no está completamente seguro de ser el original. El miedo a la muerte violenta se ha atenuado lo que vuelve más temerarios a los asesinos. Un marido se empeña en copiar una y otra vez a su esposa gravemente enferma pero ella quiere que la dejen “partir” de una vez.
20. En “*La isla*”, conocemos los esfuerzos de una empresa dedicada a la crianza y cuidado de clones humanos para que permanezcan ignorantes de su verdadera condición. La auténtica finalidad de estos clones es ser utilizados como repositorios de órganos para sus adinerados e influyentes propietarios. Los clones creen vivir como humanos supervivientes en la burbuja que les protege de un mundo exterior apocalíptico, pero en realidad sólo son ganado. En cualquier momento se les puede

sacrificar para extraerles los órganos. Dos de los clones quieren correr el riesgo de salir al exterior y deciden emprender la fuga. Una vez fuera y ya conocida la verdad de su condición es cuando deciden partir en busca de sus respectivos originales. Uno de ellos le acoge bien al principio pero al final decide delatarles. En medio de la confusión es tomado el original por la copia y resulta abatido por la policía. Su copia toma momentáneamente su lugar en el mundo.

21. En “*Moon*”, Sam Bell, el único habitante de la luna, un solitario minero que trabaja en la luna encargado de supervisar la extracción de Helio3, y despacharlo regularmente a la Tierra, debe acudir a una inesperada llamada de auxilio lanzada desde algún lugar próximo a su base. Encuentra un vehículo de su propia empresa minera. El vehículo ha sufrido un siniestro. Accede a él y rescata de su interior a una persona. Alguien con quien guarda un sorprendente parecido y que se presenta como el verdadero Sam Bell.
22. En “*La Rosa Púrpura del Cairo*” (Woody Allen, 1985), los personajes de un filme de aventuras exóticas localizadas en el Nilo abandonan la película convirtiéndose en los dobles reales de los actores que les encarnaban en el filme. Se establece la competencia del actor y su personaje por el amor de una de las espectadoras.
23. “*Zelig*” (Woody Allen, 1983), más conocido como el hombre camaleón, tiene la facultad de transformarse físicamente para adaptar su aspecto al contexto humano dominante. Se transforma en nazi en presencia de nazis, en gordo en presencia de gordos, en negro en presencia de negros. Esta pulsión metamórfica nace de una profunda necesidad de aceptación.
24. De nuevo en “*Crónicas Marcianas*” el episodio titulado “*El Marciano (septiembre de 2005)*”, donde se describe el encuentro de un superviviente a la invasión de Marte con algunos de los colonos recién llegados. El marciano tiene el poder de encarnar los deseos de la gente. Los colonos Farge y Anna ven en él a Tom, su hijo muerto. Una familia vecina, a su hija desaparecida. Un sacerdote a Cristo crucificado.
25. En “*Multiplicity*” (Harold Ramis, 1996) Dough Kinney, un constructor agobiado por el trabajo y las responsabilidades familiares conoce a un científico experto en clonación humana. El científico se ofrece a clonarle para que el clon se haga cargo de su trabajo mientras Dough atiende a la familia. Como la labor del primer clon resulta insuficiente Dough se hace otro clon. Y el primer clon toma por su cuenta la iniciativa de hacerse una copia. Esta última resulta en un clon infantil y estúpido. Al final conviven en la familia tres copias de Dough lo que provoca multitud de situaciones cómicas.

Se puede elaborar un pequeño catálogo de las posibilidades argumentales relacionadas a la existencia de la copia humana:

1. Algunas copias son conscientes de su carácter incompleto y deciden emprender un camino plagado de dificultades hacia la completitud (*Pinocchio*, Inteligencia Artificial, *The Bicentennial Man*).
2. La copia genérica puede culminar en un individuo original y esta circunstancia la hace más tolerable para los seres humanos (*The Bicentennial Man*, *Pinocchio*).
3. Los seres humanos pueden considerar deseable habitar copias mecánicas u orgánicas de sus cuerpos (*The surrogates*, El sexto día).

4. Inteligencias que habitan cuerpos mecánicos pueden considerar deseable disponer de un cuerpo humano (*Pinocchio, The Bicentennial Man, Demon Seed*).
5. Algunas personas pueden considerar deseable sustituir a personas por copias mecánicas u orgánicas más o menos sofisticadas (El hombre de arena, Crónicas marcianas, Inteligencia Artificial, De tamaño natural, *The Stepford wives, Alien*).
6. La copia es cosificada por los seres humanos (Inteligencia Artificial, *Blade Runner, Moon, La isla*).
7. La copia se resiste a la cosificación (Inteligencia Artificial, *Blade Runner, Moon, La isla*).
8. La copia de seres humanos abre la posibilidad de que las copias puedan relacionarse con el original y entre sí (*La isla, Multiplicity*).
9. Los originales pueden sentirse legitimados a exterminar a las copias (*Blade Runner, La isla*).
10. Las copias pueden sentirse legitimadas a defenderse (*Blade Runner, La isla*).
11. Las copias pueden asesinar a los originales (*La isla*).
12. Las copias pueden suplantar con éxito a los originales (El sexto día, *La isla*).
13. Las copias pueden empatizar con el original o entre sí (El sexto día, *La isla, Multiplicity, Moon, Zelig*).
14. Las copias son incapaces de empatizar con el original (*Blade Runner*).
15. El original puede empatizar con sus copias (*La isla, Multiplicity*).
16. Algunos seres humanos pueden empatizar con las copias (Inteligencia Artificial, *Blade Runner, La isla, The Bicentennial Man*).
17. Algunos seres humanos no pueden empatizar con las copias (Inteligencia Artificial, *Blade Runner*).
18. La copia puede ignorar su condición de copia (*Moon, El sexto día, La isla, Solaris*).
19. La copia puede haber sido siempre consciente de su condición de copia (*Blade Runner*).
20. La copia puede hacerse consciente de su condición de copia (El sexto día, *La isla, Solaris, Moon*).
21. La copia puede considerar insoportable su condición de copia (*Solaris*).
22. La posibilidad de hacer copias perfectas puede hacer reemplazables a los originales (El sexto día, *La isla*).
23. Los originales pueden considerar admisible e incluso ventajoso un estilo de vida basado en la sucesión de sus propias copias (El sexto día).
24. Las copias pueden abominar de un estilo de vida basado en la sucesión de copias (El sexto día).
25. En todo momento la maquinaria para producir copias puede tornarse disfuncional, sus operadores pueden saltarse el principio de sucesividad o producir más copias de las permitidas o convenientes (El sexto día, *Multiplicity, Moon*).
26. Una copia puede hacer una o varias copias de sí, alternativa, sucesiva o simultáneamente (El sexto día, *Multiplicity*).
27. Algunos seres humanos pueden empezar a sospechar que algunos de sus semejantes no son originales sino copias (*Blade Runner*).

28. El original puede empezar a dudar de su condición de original, el original puede acabar descubriendo que es una copia (*Blade Runner*).
29. Ambas circunstancias pueden demostrarse verdaderas.

Dimensión simbólica del icono.

La significación icónica pura se resuelve insatisfactoriamente en el arte. El intérprete de las obras de arte parece trabajar espontáneamente a favor del símbolo, al que se considera, en última instancia, el depositario de un valor superior, de un sentido último, de un contenido o significado trascendente.

En aquel cuadro se representa a la Gioconda, pero ¿qué representa, qué simboliza por tanto, en tal disposición precisamente, esa dama? Esta escultura hiperrealista representa una mujer empujando un carro de la compra (Duane Hanson, 1969), pero ¿qué significa en realidad una mujer que arrastra un carro rebosante de comida? En una célebre *performance* un artista alemán se cubre con un paño de fieltro y se encierra durante siete días con un coyote salvaje en una galería neoyorquina ("*Coyote. I like America and America likes me*", Joseph Beuys, 1978). Pero ¿qué representan un coyote y un artista cohabitando en una galería? En un filme clásico de suspense ocurre que los pájaros, antes pacíficos, se vuelven agresivos contra las personas y las atacan cruel e implacablemente ("*Los Pájaros*", Hitchcock, 1963). En otro filme, tres personas, un escritor, un científico y su guía, ponen en riesgo sus vidas para alcanzar "la zona", un lugar de hermética trascendencia al que las autoridades impiden el paso ("*Stalker*", Tarkovski, 1980). Pero ¿qué significan en realidad esa zona prohibida o esos pájaros enloquecidos? Habitualmente se dice que tales objetos o escenas no deben tomarse en sentido literal sino como símbolos de algo.

Diremos en términos generales que los objetos representados no son el contenido o no son todo el contenido de un texto, pero que orientan la producción y asignación de un campo semántico determinado a ese texto. Diremos que los objetos son signos con referencia a otros objetos, en un plano de objetos. Y al mismo tiempo, el término final de planos de manifestación de todo tipo de textos. Objetos en la medida en que son para sí. Signos en la medida en que son para otros.

4. ANÁLISIS DE TEXTOS SÚPER ICÓNICOS.

Parfraseando a los semióticos del grupo Mi, yo puedo ser engañado por un signo icónico pero entonces ya no es para mí signo de un objeto sino ese objeto mismo. O como apunta Umberto Eco, el verdadero y completo signo icónico de la reina Isabel de Inglaterra sería la propia reina Isabel de Inglaterra, salvo porque un signo así, según Eco, carecería habitualmente de sentido.

Pero no es completamente absurda esa posibilidad como se verá en el desarrollo de la presente investigación que trata precisamente de esta clase de signos, los signos icónicos a punto de culminar el engaño, los denominados súper iconos, así como los signos icónicos que hubieren transgredido dicho límite, los denominados ultra signos icónicos, tema recurrente en la literatura fantástica y en el cine de ciencia ficción.

En el ámbito de lo súper icónico analizaremos a continuación entre otros signos o conjuntos de signos, la propia imagen en el espejo, un pequeño vídeo familiar, un cadáver en una fotografía, la imagen en circuito cerrado obtenida por mediación de un proyector de sólidos (una cámara oscura al revés), la reencarnación de un amnésico en sí mismo, la repetición de la fotografía de un ídolo del rock, la recreación del escenario de los comunicados de ETA y a la actriz Hellen Mirren en el papel de una reina aún viva.

Como ultra signos icónicos se proponen entre otros signos o conjuntos de signos, los seres humanos privados de aura, determinados por su condición de copia en “Solaris”, el mítico filme de Tarkovski (1972) inspirado en la no menos célebre novela homónima de Stanislaw Lem (“Solaris”, 1961).

Reencarnación en uno mismo: “A propósito de Henry”, Mike Nichols (1991).



Fotografía 4.1: Nichols, Mike. “Regarding Henry”, 1991. Fotograma del filme.

El filósofo francés Paul Ricoeur ha recuperado felizmente la distinción existente en lengua latina entre identidad *idem* o mismidad e identidad *ipse*. La identidad *idem* o mismidad es lo idéntico en el sentido de lo extremadamente semejante (“Individuo e identidad personal”, 1986: 83). Identidad *ipse*, es lo idéntico a sí, en el sentido únicamente de no-extraño, familiaridad que proviene de la sucesión en continuidad de los cambios.

La mismidad es el soporte de la identidad *ipse*, el marco de su posibilidad. Los signos de identidad *ipse* se refieren a un quién. Dicen quién es alguien. Los signos de mismidad se refieren a un qué, dicen, en todo caso, qué es ese alguien. El yo puede ser transformado por la experiencia, pero no en tanto que yo mismo. La mismidad no puede ser transformada, no da para ello.

En el filme “A propósito de Henry” (Mike Nichols: 1991), el protagonista, interpretado por Harrison Ford, es un abogado de éxito que recibe un disparo mientras se comete un atraco en el estanco al que ha acudido por casualidad en busca de cigarrillos. A consecuencia del accidente su cerebro queda por un instante sin riego, lo que tiene un efecto similar al del formateado del disco duro en un ordenador. Se borra la información. Desaparece Henry tal y como se nos había dado a conocer al comienzo de la película: un abogado implacable, un marido y padre de familia frío y distante. Todo el contenido de Henry, incluida su identidad, se esfuma. Un nuevo Henry debe reemplazarle. Asistimos a partir de ese instante al nacimiento y rápido desarrollo de otra persona dentro de un cerebro ya estructurado pero sin contenido.

Un caso completamente atípico de **reencarnación en uno mismo**.

En el concepto clásico de metempsicosis el alma abandona el cuerpo a la muerte, ocupando el de otro ser (animal o persona) nacido en otro lugar en ese mismo instante. El cuerpo del que toma posesión el alma de Henry, es el propio cuerpo resucitado (renacido) de Henry. La mismidad de Henry no ha sufrido un corte a ese nivel. Pero Henry no lo recuerda. Es consciente de su mismidad, pero para él es relativamente

reciente, sólo puede retrotraerla al momento en que despierta a la consciencia siendo para otros una persona que ya no es para sí mismo. Una situación desconcertante.

El recuerdo de su antigua mismidad continente, el recuerdo de su *idem* ha desaparecido con el resto de sus recuerdos, su antigua identidad contenida, su *ipse*.

Inversa *camera obscura*: "El proyector de sólidos (o el sueño de una roca)", João Maria Gusmão y Pedro Paiva (2008).

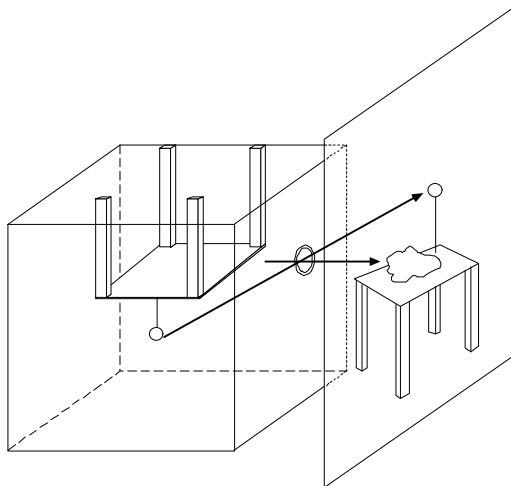


Gráfico 4.1: Croquis de la obra. Una caja de aprox. 2 metros de alto pintada exteriormente de negro mate paralela y próxima a una pared. En el interior de la caja hay una mesa de madera pegada por las patas al techo. Hay una roca pegada a la mesa. De la mesa pende un hilo que sostiene una moneda. En el lateral de la caja más próximo a la pared hay un agujero circular con una lente. El interior de la caja está fuertemente iluminado de modo que proyecta un haz de luz sobre la pared a través de dicha lente. En la pared se compone la imagen invertida de los objetos contenidos en el interior de la caja. La moneda por ejemplo, que en la caja cuelga del techo, en la proyección parece levitar.

La clásica **cámara oscura**, la que fascinó a Roger Bacon y a Leonardo, operaba como un receptáculo, una especie de trampa óptica que permitía la entrada de una cierta *imago mundi* al interior de una estancia o de una caja. Esto suponía de hecho la adición al mecanismo de la percepción de un **interesante intermedio entre el ojo y el resto del mundo**: una imagen icónica pero a la vez dinámica, indicialmente conectada a su referente, uno de los primeros iconos, por decirlo de algún modo, de circuito cerrado (tras la sombra y la imagen especular).

La cámara oscura construida por João Maria Gusmão y Pedro Paiva opera de modo exactamente inverso. Está hecha para proyectar el interior de la cámara al mundo. Está hecha para producir el icono, no de lo de afuera dentro, sino de lo de adentro fuera.

En la cámara oscura clásica, la luz transportadora de la imagen procedía del exterior. En la cámara de Gusmão y Paiva, la luz que ilumina el interior de la caja también está inicialmente contenida por ella, ya que debe transportar la imagen de ciertos objetos cuyo encierro comparte, a una pared próxima sumida en la oscuridad, sobre la que se proyecta y a la que, por tanto, ilumina.

En la primera se trataba de **dar prisión a la luz**. En esta otra, por el contrario, lo que por un lado se encierra o enclaustra, los objetos, por el otro se libera. Y el agente liberador es, precisamente, la luz.

En aquella el tránsito de la luz hacia el interior de la caja por un pequeño orificio, producía una imagen invertida del mundo. En esta se invierte el contenido de la caja, se pone la escena patas arriba en su interior, para que el icono resultante se pueda leer del derecho y bien. La naturalidad de la imagen proyectada, deudora de su coherencia casi

total con la ley de la gravedad, se consigue, por tanto, mediante el trabajoso artificio de construir la escena interior, literalmente, contra esa misma ley.

A uno se le ocurre una pregunta: ¿es el proyector una cámara oscura invertida, o, más bien, es la cámara oscura un proyector al revés? La genialidad de los Lumière fue pensar como proyector la cámara de cine, que otros inventaron antes. De algún modo, Gusmão y Paiva recrean con esta pieza ese momento epifánico de la historia de la representación.

Hablando de proyectores y cámaras oscuras, aún cabe otra posibilidad: podemos imaginar que el proyector de sólidos de Gusmão y Paiva reciba en calidad de cámara oscura el retorno de la imagen que proyecta. Porque algo de luz debe entrar a la caja desde el exterior iluminado por la caja. Todo orificio de salida es un orificio de entrada para esa invasora eficaz que es la luz.

Es dado pensar, por tanto, que algunos de los fotones que se proyectan sobre la pared regresarán de rebote al interior de la caja, reencontrándose con los objetos de origen retroalimentando el circuito. De alguna manera las imágenes deben entrecruzarse, los ecos de esa luz se encontrarán en su viaje de vuelta con la luz de origen, sumándose a ella.

Este artefacto que nos proponen J. M. Gusmão y P. Paiva provoca el deseo de mirar dentro. La moneda que levita suscita una curiosidad que sólo se puede satisfacer asomándose al interior luminoso de la caja, regresando al origen de la imagen proyectada.

Recuerdo haber visto al público asistente a la sala escrutando furtivamente dentro de aquella misteriosa caja negra, oponiendo ojos, esas diminutas cámaras oscuras, a la luz proyectada. Pues mirar en este caso parece más que nunca interceptar la luz, interponerse, interrumpir su circulación.

Signos de seres únicos, seres de signos únicos: "Irene en el columpio", Ozaeta, 2006.



Fotografía 4.2: Díaz de Corcuera, Rubén. Irene en el columpio, 2006. Videograma. Fuente de la imagen: Archivo del autor. Vídeo completo en: <https://vimeo.com/43601253>

Este fragmento de vídeo representa a una niña pequeña meciéndose en un columpio. Es un texto videográfico que registra un brevísimo lapso de tiempo en la existencia de un texto vivo, mi propia hija.

Distingo aquí y ahora este vídeo como signo icónico de mi hija. Lo distingo como signo icónico de mi hija entre otros muchos significantes que podría igualmente extraer del video en relación a otros objetos: el columpio, la hierba, la bruma...

Puedo elevar este vídeo al rango de signo icónico de mi hija, porque a) reconozco a mi hija en el vídeo, b) soy capaz de reconocer a mi hija en mi hija misma, y c) reconozco que se trata de un vídeo y no de mi hija (como reconozco que mi hija es mi hija y no un vídeo). Deduzco de ello que este signo icónico está constituido por el signo videográfico de mi hija tanto como por mi hija misma, ya que sin ella, no sería para mí el signo icónico que estoy comentando sino otro.

La presencia aquí de esta imagen tiene, por tanto, una razón de ser a la vez personal y científica. Se trata de que este texto videográfico tiene para mí una iconicidad extrema, y no tanto por la calidad del plano expresivo, que no es demasiado buena, como por la calidad icónica de lo denotado, mi hija, que constituye para mí, excuso decirlo, un referente importante, y, en consecuencia, muy concreto. Me gustaría subrayar estos tres matices, importante, concreto y para mí.

El referente destacado del vídeo es la denotación posible de innumerables *designata*: ser vivo, ser racional, ser humano, niña con vestido verde, niña rubia. Cada uno de estos *designatum* tiene a su vez denotaciones amplísimas (¿cuántas niñas, cuántas rubias, cuántas con vestido verde o columpiándose no habrá ahora mismo en el universo?).

Pero los *designatum* del tipo de signo al que quiero ceñirme se refieren a un solo objeto, incluyen una denotación única. Toda regresión o progresión *ad denotatum* conducirá en todos sus signos al mismo y único ente de origen o de destino.

Este pequeño icono–índice, imagen tiempo, fragmento cinematográfico, rápida sucesión fotográfica, o como se le quiera llamar, que comento aquí, pertenece, para mí, a esta clase de signos: **signo de un ser único, que es a su vez un ser de signos únicos.** Y es que lo icónico aspira como dijo Barthes a ser "la ciencia imposible del ser único" (1980: 113).

Y lo que hace definitivamente únicos a los signos aparentes de esta niña, a sus signos aparentes de sí, y a través de ellos, a ella misma, es, precisamente, que tienen para mí, intérprete cualificado, el mayor interés. Hay pocos objetos, como se comprenderá fácilmente, que me competa más identificar bajo cualquier circunstancia. Diría que no hay nadie en el universo entero sobre quien pueda ejercer a tan elevado nivel mi plena competencia reconocitiva, mi humana capacidad de reconocimiento, aquilatada durante cincuenta años de comercio perceptual con el **continuo**.

De lo que se deriva (y no al contrario) que no haya nadie más concreto para mí, que no haya nadie más susceptible de iconicidad para mí que esa criatura. Su denotabilidad extrema deriva de connotaciones, en un caso completamente particular (subrayo lo de particular), inmensas.

Y, bien pensado, **esta puede ser una de las condiciones más objetivas de la denotación en el ámbito icónico.** El interés personal del intérprete en el objeto o texto de rango icónico.

Cadáver fresco.



Fotografía 4.3: Robson. En torno a 1880: Fotografía post mortem. Fuente de la imagen: Petrolia Heritage Museum.

Cadáver fresco: lo que queda tras la muerte, inmediatamente después, en lugar de otra entidad inmensamente valiosa, una persona que estuvo viva y a la que quizá se amó. Un **qué** ya en descomposición, situado dolorosamente cerca en el tiempo de un **quién** ya totalmente extinguido, al que recientemente había dado cuerpo, es decir, soporte, es decir, significativo.

Insospechada escultura de cuerpo entero, capaz de suscitar casi automáticamente el reconocimiento de otro ente, el antiguo titular del cuerpo, del que ahora difiere, pero al que, sin embargo, basándose en la semejanza de lo aparente, todavía puede, a ciertos efectos, sustituir.

El cadáver es, en términos semióticos, ni más ni menos que una **lograda representación**. "El primer cadáver fue la primera escultura", escribe el artista Mike Kelley para el catálogo de su magna exposición sobre "lo siniestro" (1993: Sonsbeeck93, Arnhem, Holanda). Nuestra fascinación o nuestro horror por el cadáver tienen, por tanto, una adscripción semiótica clara, el iconismo. Es un horror o una fascinación nacidos del hiperrealismo del cadáver tomado como signo icónico.

Género: **Fotografía de cadáveres** (fotografía *post-mortem*). Recuerdo fotográfico de una persona recién fallecida, un encargo habitual de la familia en aquella época. La fotografía *post-mortem* es característica de los albores de la era fotográfica, dada la lógica carencia en el ajuar familiar de fotografías más gratas y bajo la consideración de que era mejor tener una fotografía del muerto que no tener ninguna fotografía en absoluto.

El momento permanentemente actualizado por la copia fotográfica que aquí se muestra es, por tanto, el de esta niña difunta colocada entre sus progenitores (¡hecha colocar así por sus propios padres!), el de este **súper icono** que es el **cadáver de una niña** en el preciso instante de ser registrado en un icono otro, la fotografía, y ser entregado por este medio a la ilimitada posteridad.

Lo que nos sobrecoge, lo que nuestra sensibilidad ya no admite, es precisamente, que se haga posar a la niña como viva y, sobre todo, que **aquellos vivos**, sus más íntimos allegados, **se hagan posar a sí mismos como ignorando tal circunstancia**.

Sorprende también, la importancia otorgada a la posesión fotográfica. Pues esta cohabitación icónica de vivos y muertos a la que la familia decimonónica se prestaba, al parecer, con cierta naturalidad, viene urgida por el deseo algo infantil, de poseer finalmente la perdurable fotografía. Lo que nos hace parecer la escena un poco más **siniestra** aún.

Lo que la fotografía actualiza vívidamente aquí y ahora es, precisamente, la ceremonia de tamaña impostura. Adivinamos entonces el **utillaje extra fotográfico del fotógrafo**: el perchero, probablemente metálico, que había de servir en múltiples ocasiones para mantener los cadáveres en pie (pensado probablemente para muertos más altos, ya que la niña queda de puntillas). Imaginamos también el fatigoso trabajo de componer la pose, cargar y colgar el cuerpo (quizá con ayuda de los propios padres), sujetar la cabeza, arreglar vestido, peinado y ademán, hacer representar al cadáver, en definitiva, su vida ausente, etc.

André Bazin, el gran teórico del realismo en el arte, intuyó las momias egipcias como una **representación del mismo rango epistémico que el cinematógrafo** (1958–1962: 23). Pero el cadáver y, por tanto, la momia, proporciona justamente lo que el cinematógrafo no puede: el cuerpo verdadero, el soporte original de la persona retratada, depositario de su aura.

No hay, a tales efectos, ningún signo icónico que se pueda siquiera comparar a un buen **cadáver fresco**.

Auto iconos, relicarios antropomorfos y otros objetos con valor sentimental. Donald Rodney (1997–1998), Jeremy Bentham (1832).



Fotografía 4.4: Rodney, Donald: "Salmos, silla de ruedas autónoma", 1997; Bentham, Jeremy: "Autoicono", interior de la cabina situada en dependencias de la Universidad de Londres.

El artista británico **Donald Rodney** (1961–1998), estuvo toda su vida gravemente enfermo. Padecía una anemia por degranocitosis, dolencia degenerativa y, a la postre, mortal, que le obligaba a una supervisión médica casi constante y a frecuentes y prolongadas estancias en hospitales.

La **supervivencia de los propios signos de la mente y del cuerpo** es, significativamente, el tema central de *Auto icono*, la última de sus piezas. La obra en cuestión, una especie de *assemblage*, consta de lo que el autor llamaba "cuerpo de datos", documentos e imágenes extraídos de su extensísimo expediente médico (radiografías, analíticas, etc.), digitalizados y publicados en la *web*. Incluye, también, una especie de avatar, un programilla o robot lógico, que se hace pasar por el artista en un *chat* creado a tal efecto, contestando a preguntas y reproduciendo de vez en cuando algunos registros de su propia voz.

La obra toma el nombre, a su vez, de cierto célebre objeto legado por el filósofo Jeremy Bentham (1748–1832) al *London University College*, institución académica de la que fue fundador: su **propio esqueleto**, donado a la universidad en la esperanza de que se le permitiera asistir en representación suya a las reuniones del consejo académico. Hoy es el día que las sesiones del citado órgano se abren con las palabras: "Preside el honorable Jeremy Bentham... sin derecho a voto".

Aunque el esqueleto no es visible, ya que se exhibe enguatado y enteramente vestido con ropa de época (incluyendo guantes, medias y zapatos), y aunque el cráneo ha sido sustituido por un retrato en cera, lo cierto es que uno se enfrenta al auto icono de Bentham en la creencia de que **sus huesos están efectivamente allí**. Y esto los convierte en el más genuino armazón interno posible de esta especie de escultura, que resulta por ello doble y extrañamente realista.

La adición de un icono del referente (el retrato en cera) a uno de sus índices (el esqueleto) resulta una circunstancia, en mi opinión, perturbadora, que quiero relacionar aquí con los relicarios antropomorfos en la tradición católica.

A finales de la Edad Media aparece en el arte religioso europeo una nueva modalidad de representación escultórica. Figuras más o menos realistas de santos que incorporan,

como novedad, receptáculos para sus correspondientes reliquias. Presencia, por tanto, de un **fragmento corporal auténtico en el seno de una mera representación**. Un corazón disecado, por ejemplo, en el lugar que correspondería al corazón dentro del busto relicario.

El auto icono de Donald Rodney tiene aspiraciones semejantes, persigue enfáticamente la posteridad. Es evidente el deseo de trascendencia del artista pero no bajo la fórmula tradicional de la excelencia de su obra, sino mediante los signos de **identidad y mismidad** del artista elevados a la categoría de obra, lo que supone una sustancial originalidad.

Ocurre, sin embargo, que **la mediación digital reduce a nada el componente indicial de los signos preservados**. Desaparece en ese proceso de puesta a disposición del público del propio cuerpo, lo fundamental en estos casos, la impresión de estar en presencia de un vestigio auténtico, de un resto físico, siquiera de una huella.

Mejor a este respecto me parece la pieza de Rodney titulada "*In the House of My Father*" de 1996 o 1997, en la que Rodney presenta una pequeña casita construida con la epidermis sobrante de una intervención quirúrgica. Y también su siguiente pieza, "Salmos. Silla de ruedas autónoma", de 1997. Obra en la que el artista incorporaba a su auténtica silla de ruedas eléctrica un ordenador y un *software* de malla neural capaz de controlar autónomamente el movimiento de la máquina.

Un resto orgánico, pero también un par de viejas gafas, una pipa, un reloj o cualquier otra prenda u objeto personal, incluida una silla de ruedas, tienen el poder de representar en su ausencia al propietario. La representación o semiosis acontece en tal caso siempre que alguien tenga la capacidad interpretante de advertir la conexión, de conocer la real contigüidad del significante con su referente (de apreciar, en definitiva, el carácter indicial del signo). Circunstancia por la que esta clase de objetos resultan emocionantes y que explica el valor que adquieren para muchas personas. El denominado en unos casos "valor museístico o de coleccionista", y en otros, simplemente, "valor sentimental".

Para Donald Rodney, el sentido de la silla autónoma era hacerse presente, activamente presente, en las inauguraciones de sus exposiciones, a las que ya no podía, de otro modo, acudir.

Nos imaginamos la silla de ruedas de Rodney moviéndose y parando sola, acercándose a cualquiera de los corrillos de amigos o colegas, deambulando por el espacio de la galería que exhibía en aquel mismo instante otras obras suyas. Haciendo todo eso en su lugar.

Contemplada bajo este prisma, resulta ser un objeto extraño, entre **cómico y siniestro**.

Son otros los que nos miran desde el espejo.



Fotografía 4.5: Díaz de Corcuera, Rubén: "Son otros los que nos miran desde el espejo", 1992.
Fuente de la imagen: colección del autor.

Signo: lo que surge de la necesaria **alteridad** del significante con respecto a su objeto.
Significante: presencia de la entidad que alguien toma en lugar de otra, el objeto. Objeto: la entidad subrogada, es decir, ausente.

Siempre hay en el signo una conciencia de la presencia del significante y de la ausencia, en el acto, de su objeto. Aunque el objeto hacia el que debemos obligadamente transitar, como ocurre a veces en los signos icónicos, esté allí al lado, o haciendo uno, incluso, con su significante.

Según el principio de alteridad, una vieja regla de la semántica lógica, nada puede ser signo y el objeto de ese signo simultáneamente. No habría signo entonces.

Y dado que los objetos se constituyen como tales, en parte, a través de sus significantes propios, será necesario situar el sí mismo de los objetos, podríamos decir su meollo, en un plano distinto.

Contemplo, como ejemplo extremo de esto, la imagen precedente. Una fotografía al espejo de un tren realizada durante un viaje a Barcelona que debimos hacer mi esposa y yo, a principios de los noventa. Es, por tanto, la perdurable captura fotográfica de un efímero reflejo, casi olvidado, ya antiguo.

Registra, no obstante, una circunstancia especial, el preciso momento de asomarse esa pareja, intrigado él, divertida y burlona ella, a un mundo otro en el que repentinamente han sorprendido, extraordinaria coincidencia, a otra pareja que les observa, intrigado él, burlona ella.

Este mirar (nosotros) mirándonos (ellos) a nosotros, ya conlleva un principio de alteridad de la imagen especular con respecto a su objeto, que la autoriza como signo. No **somos** nosotros sino que **son**, en todo caso, **nosotros**, esos que nos miran. Esos otros nosotros que contemplamos y nos contemplan deben ser necesariamente unos nosotros distintos.

Porque aún siendo idénticos en imagen a nuestro reflejo especular, no somos, no podemos ser, ni siquiera en imagen, de ninguna de las maneras, los mismos. **Ser idéntico no es ser lo mismo.** Nunca este nosotros coincidirá plenamente con aquel otro nosotros. Exclusivamente nosotros mismos podemos ser nosotros mismos para nosotros mismos. Perfecta tautología que el espejo no desmiente sino confirma.

“Coyote. I like America and America likes me”, Joseph Beuys, 1974.



Fotografía 4.6: Joseph Beuys: “Coyote. I like America and America likes me”, 1978. Fuente de la imagen: <http://www.temakel.com/simbolismoabeuys.htm>

Estoy ante una fotografía (un icono–índice) de una acción de 1974 del artista alemán Joseph Beuys, realizada en una galería de Nueva York.

Procedo a nombrar: persona, animal, cosas. Nombro: hombre, Joseph Beuys, artista, coyote, animal salvaje, paño de fieltro, bastón, malla metálica, diario, Wall Street Journal. Nombro, porque puedo nombrar. Puedo decir coyote. Puedo decir Joseph Beuys. Puedo asignar palabras que denotan seres vivos, simbolizar con grupos de sonidos a unos seres que (figuradamente) se mueven, respiran, interactúan, reaccionan ante mí, poseídos de la inconfundible nerviosidad de las formas superiores de vida. Todos los índices me autorizan a hacerlo. Mejor dicho, todo lo que sé de lo que me indican esos signos, me autoriza a hacerlo.

Relato entonces lo que veo, relaciono todo lo que he nombrado: durante tres jornadas, conviven en el espacio de una galería americana de arte un artista alemán llamado Joseph Beuys y un coyote salvaje. El artista está envuelto en un paño de fieltro, y sostiene en sus manos un bastón. En el suelo, hay un ejemplar del *Wall Street Journal*.

Todo lo que hay lo puedo nombrar. Todo lo que ocurre lo puedo relatar. O quizá es justamente al revés, sólo hay y ocurre lo que puedo nombrar y relatar.

Como primera conclusión extraigo la idea de que la percepción es una actividad interpretativa de signos. Lo que podría llamarse el sentido literal de la obra, no es sino un conjunto de inferencias realizadas a partir de una serie de índices, signos que desembocan en otros signos, los objetos, que continúan en iconos como la fotografía superior, y que gracias a mi bagaje interpretante me permiten el reconocimiento de lo que percibo. El plano expresivo de la obra está profundamente afectado por la inteligencia simbólica que comercia con él, capaz de asignarle contenido a los objetos, determinar que cierto tejido es fieltro, que determinado ser es una persona, un artista conocido, y otro es un animal vivo llamado coyote, etc. No es concebible este contenido

sin el soporte de una expresión, imaginada o ubicada efectivamente en el continuo. No es concebible privarse de ese contenido, ahora que lo poseo y domino, y quedarse solo ante el plano de expresión.

En principio bastaría con esto. Me podría quedar en el plano de manifestación característico de la reunión de cosas en el mundo. No sería necesario ir más allá. La escena tiene su interés incluso a este nivel básico de interpretación, no cabe duda. ¿Cómo reaccionará el coyote ante una persona arrebujada en un paño de fieltro esgrimiendo un bastón? ¿En qué momento la curiosidad será más fuerte que la prudencia? ¿Cómo reaccionará el artista si el coyote, de pronto, le ataca? ¿Es protección suficiente un paño de fieltro? ¿Quién da de comer al coyote? ¿Qué pasará si el artista se duerme? Las posibilidades son enormes. Puedo aceptar todo lo que allí ocurre, llamémosle obra de arte o experimento, ciñéndome a lo que percibo, a condición de tener claro, que lo que percibo es también el resultado de una negociación entre unas hipótesis y unos hechos.

No obstante, la interpretación indicial e icónica pura se resuelve insatisfactoriamente en el arte. Siempre o casi siempre se sucumbe a la interpretación simbólica.

Advertidos por unas palabras del propio artista de que “el ser de los aullidos representa el punto neurálgico psicológico del sistema de las energías americanas, el trauma del conflicto americano con el indio”, es fácil concluir que el coyote además de a sí mismo, encarna o simboliza otra cosa. La intención del artista es, por tanto, ir más allá de lo evidente.

Lo cierto es que el coyote no funciona mal como símbolo (nunca funcionan mal los animales como símbolos). Puedo apreciar un cierto nivel de iconicidad en el coyote con respecto al indio (ambos son americanos, mamíferos terrestres, cazadores, omnívoros). No cabe duda de que para referirse simbólicamente al indio, ese ser humano radicalmente otro, esa contraparte salvaje del pionero, del *cowboy* o del soldado, parece mejor un coyote que, por ejemplo, un caracol o una tortuga.

Extraigo, entonces, nuevas conclusiones. El modo simbólico de interpretación de los hechos surge a instancia de la asignación de un nuevo plano de contenido a un plano de manifestación dado. Esta reasignación de contenido viene inducida por un conjunto de declaraciones del propio artista, Joseph Beuys, y de la “crítica especializada” y/o la historiografía de arte. La remota posibilidad de un acuerdo colectivo en la interpretación simbólica de la escena, depende de la existencia de tales declaraciones. El que podamos esperar que se produzcan o no coincidencias importantes en la interpretación de la obra a ese nivel (la posibilidad cultural de la obra), depende de esta asignación explícita de un plano de contenido nuevo a un plano de manifestación dado, sobre el que, por otra parte, también había sido necesario previamente un cierto acuerdo, un esfuerzo de asignación de una franja de contenido a un plano de objetos.

Una actriz en el papel de reina: "The Queen", Stephen Frears (2006).



Fotografía 4.7: La actriz Hellen Mirren en el papel de Elisabeth Windsor en el papel de reina de Inglaterra. Encuentro de la reina Elisabeth y de la actriz

Contradictoria representación de las reacciones públicas y privadas de la familia real británica y del primer ministro de Su Majestad, Tony Blair, a la muerte en accidente de tráfico de Diana Spencer, ex princesa de Gales.

La ambición del director para su actriz principal en este filme, la británica Hellen Mirren, era **la puesta en escena súper icónica de otro súper icono**, nada menos que Elisabeth Windsor, la reina de Inglaterra. Y la difícil misión de Mirren: construir, por debajo del personaje público, una lograda representación de la persona que, en teoría, debía subyacer a aquel.

La excusa propicia para ello fueron los días posteriores a la muerte de Diana. Aquellos momentos de la historia de Inglaterra en los que Elisabeth se ve obligada a incorporar matices insólitos a su personaje. Rebajarse, por ejemplo, a comunicar algunos sentimientos personales al pueblo, mostrar un ápice de frágil humanidad. Y todo ello a instancia de su propio gobierno, en aras de la supervivencia de una institución monárquica en sus horas más bajas.

Este es el momento exacto de la historia que se narra en el largometraje de Frears.

Pero a través de la ventana que el filme abre, figuradamente, **a la vida privada de Su Majestad**, lo que podemos contemplar es exactamente una notable ausencia de tal cosa. Lo que se nos permite atisbar es precisamente la imagen de alguien que medita constantemente sobre la elevada representación pública que ostenta, totalmente entregado, por tanto, a su papel. Y lo único que acabamos sabiendo de Elisabeth Windsor por este medio, es su incondicional lealtad a Elisabeth II, su deseo de perseverar en el ideal regio que, según ella, representa.

Una última cuestión: la **perturbadora coexistencia del súper icono y de su objeto de representación**. Apenas una década separa a los hechos efectivamente acontecidos de su narración cinematográfica. Los notables allí representados aún están vivos en el momento de estrenarse el filme. Nos es dado imaginar la circunstancia curiosa de aquellos reales personajes asistiendo a alguna de las proyecciones de la película.

Me pregunto qué pensamientos pasarán por la cabeza de quien ve desarrollar ante sus ojos el relato verosímil, aunque no necesariamente verdadero, la mentira *ben trovatta*, podría decirse, de su propia existencia.

El juego de las diferencias: “Escenario simbólico”, Miriam Isasi (2011).



Fotografía 4.8: Miriam Isasi: "Escenario simbólico", 2011. Fuente de la imagen: cortesía de la autora.

Nadie mínimamente informado debería llamarse a engaño. El objeto o conjunto de objetos que tienes ante tus ojos, lector u oyente, no es el ominoso escenario de los comunicados de la **organización terrorista ETA**. Se trata de una representación, y sólo eso, de dicho escenario, producida además en el extraordinario contexto del arte. Lo que cambia totalmente las cosas, como es bien sabido.

Cabe añadir que se trata de una representación tan sólo medianamente realista. Una representación alterada e incompleta.

Procediendo al detalle, como en el juego de las diferencias. La enseña de la izquierda no es una *ikurriña*, sino otra bandera fabricada con unos retazos irregulares de tela verde y blanca, adheridos a uno de los lados de una tela mayor de color rojo. La primera bandera de la derecha no es la conocida como *arrano beltza* (águila negra), sino más bien una composición abstracta realizada con un paño de color negro de mediano tamaño sobre otro de un intenso color amarillo. La última bandera no es la de Navarra, sino un estandarte de nueva concepción y diseño en el que unos garabatos de color mostaza sustituyen a los característicos grafismos de la corona y las cadenas. Del anagrama o logotipo de ETA sólo queda su fondo ¿Y qué es un fondo sin figura? Simplemente una pintura abstracta, un elemento decorativo, un cuadro moderno.

Por último, ¿quién atribuirá la cabal representación del colorido escudo de Euskal Herria (el clásico *Zazpiak bat*), a la imagen que se adivina en una fotocopia en blanco y negro de una fotocopia de una fotocopia?

Representaciones, por tanto, de naturaleza icónica. Es decir, por lo general, parciales, defectuosas. De un objeto perfectamente reconocible, al menos en nuestro contexto político, el escenario de los comunicados de ETA. Al que postulamos en su lejanía absoluta, completo y sin error. Perfecto pero en su perfección de cosa dándose a sí y

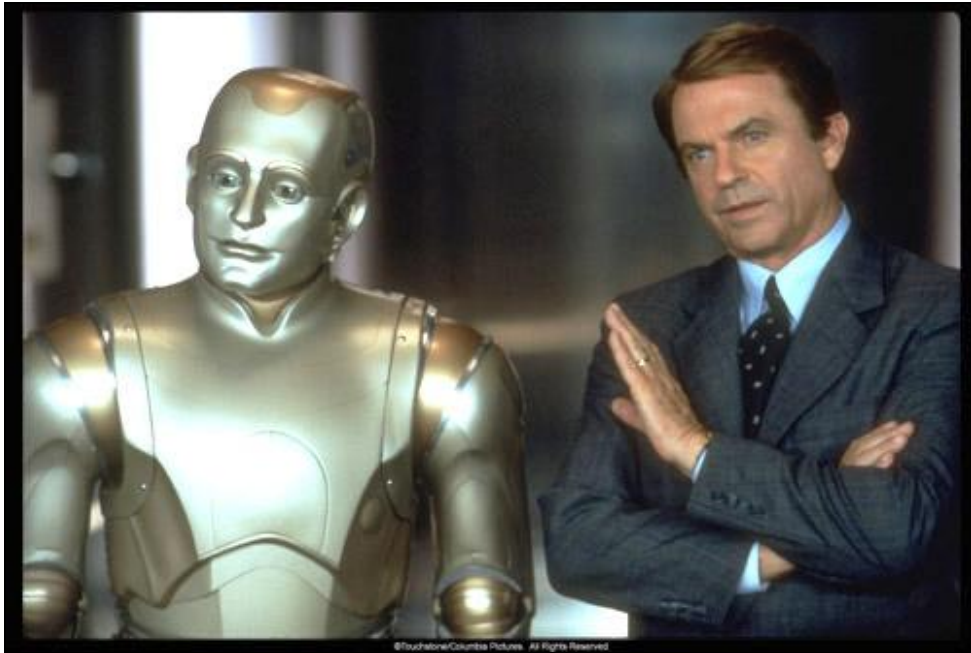
sólo a sí misma, y no pretendiendo referirse a otra parecida. Perfecto en su integridad de objeto o conjunto de objetos, original y único. O, en otras palabras, en su **aura**.

Aquello de lo que carece precisamente este otro escenario. Materialización de un recuerdo fotográfico. Trabajada encarnación de un espectro (o más bien, del espectro de un espectro). Proceso en el cual parece que se han reproducido hasta los fallos de la memoria, hasta las desviaciones características del registro humano de la realidad. Lo que me lleva a pensar, por un momento, que el objeto primero de este escenario en tanto que signo, acaso sea el vago recuerdo de la imagen fotográfica que la artista contempló un día en un periódico. Y sólo de segundas aquella misma fotografía. Y sólo en última instancia, el escenario auténtico de los comunicados de ETA, que por supuesto la artista no conoce personalmente.

Únicamente el **negativo original**, la huella foto o videográfica, química o digital, donde quiera que se halle tal documento, clase de signo que detenta el carácter de **índice**, podría denotar directamente aquel escenario genuino, donde quiera que se encuentre. Y no este otro escenario que tienes, lector, ante tus ojos. Falso de toda falsedad, simulacro declarado, pero, al menos, directamente aprehensible por los sentidos. Tridimensional, tangible, inmediato. Mejor en este aspecto que la fotografía de la que procede.

La paradoja del signo icónico que se ofrece aquí estriba, entonces, en que el objeto que fácilmente se me alcanza en él, su plano significante, resulta expresamente falso. Mientras que el objeto que debo alcanzar a través suyo, un referente completamente **inaccesible** y **clandestino**, del que sólo he podido tener un degradado conocimiento fotográfico, debe considerarse auténtico y, en su extrema lejanía, verdadero.

“The Bicentennial Man”, Chris Columbus (1999).



Fotografía 4.9: NDRW junto a su antiguo dueño el Sr. Martin.

La historia contada en esta película se ambienta en una sociedad en la que los robots más avanzados se producen en serie y hasta las familias pueden tener uno en casa. El androide NDRW (pronúnciese Andrew) ha sido adquirido por la familia Martin para trabajar de mayordomo y camarero. Pertenece a la primera serie de robots con dotación de cerebros positrónicos (inteligencia artificial avanzada) producida por la *U.S Robots And Mechanical Men Corporation*.

Cuando NDRW empieza a tallar por su propia cuenta pequeñas esculturas (y, no sólo eso, sino que declara que le gusta hacerlo) la familia Martin se da cuenta de que algo extraordinario ha ocurrido con su androide. Deciden consultar entonces al fabricante que intenta convencerles para reemplazar a NDR y proceder a su desguace, puesto que ha excedido *motu proprio* los límites para los que fue programado originalmente. Pero a esas alturas los Martin consideran a NDRW un miembro más de la familia y no acceden al cambio. Al contrario, a partir de ese momento, especialmente el señor Martin, estimularán activamente el desarrollo de las facultades creativas y cognitivas de su androide. Y cuando las obras de arte de NDRW comiencen a generar beneficios, decidirán, incluso, abrirle una cuenta bancaria (primer precedente de emancipación económica de un robot en la historia de la robótica).

El siguiente paso en el camino de humanización de NDRW coge por sorpresa a la propia familia Martin. NDRW presenta ante un tribunal una demanda de emancipación. El fallo del tribunal es favorable a NDR ya que no considera que tenga derecho a denegar la libertad a un ser suficientemente avanzado como para entender el concepto de libertad y reclamarse de ello. En este punto el filme presenta algunas variantes con respecto a la novela. En la película, NDRW no pleitea con el señor Martin por su libertad, sino que quiere comprarla. El señor Martin rechaza el dinero y aunque molesto, accede finalmente a concederla, pero insta entonces a NDRW a abandonar la casa familiar e iniciar una vida independiente: "si deseas la libertad debes afrontar las consecuencias".

Pasan los años. El señor Martin enferma de muerte. NDRW acude a la llamada postrera de su amigo. Su primera experiencia de la muerte le sume en un mar de reflexiones. Un día solicita permiso para utilizar la biblioteca de la familia, ya que desea ampliar sus conocimientos sobre los robots. A resultas de estos trabajos de investigación escribirá una historia de los andróides (la primera escrita por uno de ellos).

Decide emprender entonces la búsqueda de sus propias raíces: viaja por todo el país intentando localizar algún robot de su misma serie. Ninguno de los que encuentra ha desarrollado ni remotamente alguna de sus capacidades humanas. Llega a la conclusión por tanto, de que es un ser único, más alejado quizás de los andróides que de los mismos seres humanos.

Los siguientes esfuerzos de NDRW se dirigen, precisamente, a la comprensión del ser humano en cuerpo y alma. Se dedica a estudiar, entre otras materias, filosofía, biología y medicina. Su enorme esfuerzo investigador para dotarse de una apariencia plenamente humana y su extraordinaria capacidad e inteligencia, le permiten conseguir avances espectaculares en tecnología protésica, descubrimientos que se pueden aplicar tanto a máquinas como a seres humanos. Se convierte de esta manera en un gran benefactor de la raza humana (y en un robot muy rico, por cierto).

Cobra importancia fundamental para NDRW la búsqueda no sólo de la apariencia de humanidad ante los seres humanos sino la autenticidad de tal apariencia para sí mismo. NDRW no sólo quiere una apariencia humana total, pasar icónicamente por humano para los humanos, ya que como escribe Asimov: **"Demos por supuesto que al valorar a un ser humano, o a un robot, lo primero que apreciamos es su aspecto externo (...)** Un cyborg con un cerebro positrónico en un cuerpo humano terminará siendo **aceptado por la mayoría de las personas, por no decir todas, como un ser humano"** ("Organismos cibernéticos", 1987)". Por encima incluso de la percepción favorable de los seres humanos NDRW valora su propia percepción de sí mismo: quiere tener emociones, sentir su cuerpo exactamente como un humano, quiere sentir frío y calor, placer y dolor, quiere ingerir y saborear los alimentos, quiere respirar, quiere ser capaz de llorar y que su corazón y su respiración se alteren por la emoción experimentada ante cada circunstancia. Quiere, en definitiva, lo somático conectado a lo psíquico, enteramente al modo humano, sin diferencias.

Finalmente lo único que le faltará a NDRW, para completar su viaje es el reconocimiento de su humanidad por la humanidad misma, su aceptación en la familia humana como un igual. La cuestión es planteada ante el Consejo Mundial de la Tierra (la ONU del futuro), único organismo que puede decidir sobre esta cuestión. De entrada su petición es rechazada. En su cerebro positrónico subsiste una diferencia fundamental con los humanos: la inmortalidad. El cerebro positrónico de NDRW es virtualmente eterno. Y según el presidente del Consejo: "la humanidad puede aceptar la inmortalidad en un robot pero nunca en un hombre". Ante la perspectiva de la muerte de su esposa, NDRW tomará algunos años más tarde la decisión de incorporar caducidad a su cerebro y a su cuerpo, e integrar la muerte, por tanto, a su propia naturaleza: "Prefiero morir como persona a vivir eternamente como máquina", dirá memorablemente. Con esta acción logra sortear el último obstáculo para obtener el ansiado reconocimiento de su humanidad por los humanos, condición a la que adviene unos instantes después de morir: "Declaramos a NDRW Martin, hombre bicentenario", proclamará entonces el presidente del Consejo.

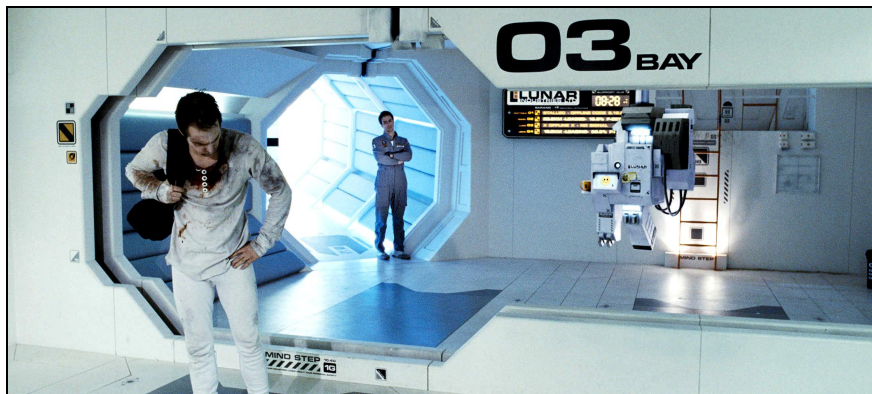
Tanto en el filme como en la novela, la evolución física de NDRW discurre pareja a su evolución espiritual. Adquiere sucesivamente creatividad e imaginación, curiosidad,

capacidad de lenguaje figurado, sentido del humor, sentido de la ironía, etc., rasgos todos ellos de humanidad en el plano intelectual. Por lo que se refiere al cuerpo esta fase culmina en la conquista de la súper iconicidad, el hecho de parecer completamente humano a los humanos.

Cuando finalmente adviene en NDRW la capacidad de amar (se enamora de la biznieta del señor Martin, su antiguo propietario) surge en él la necesidad de un cambio más profundo. Debe iniciar entonces una transición de lo mecánico a lo orgánico, y reemplazar por sistemas biónicos todas sus partes mecánicas. NDRW sabe que los seres humanos: "no pueden volcar sus emociones en una máquina". Pero él necesita no solo amar sino ser amado (ya es plenamente humano en ese sentido). El carácter orgánico de su cuerpo y la incorporación de los sentidos que le faltaban (propiocepción, háptico, gusto, olfato), proporciona a NDR todos los indicios de humanidad que precisaba, ante todo, para sí mismo.

En este punto el súper icono adviene quizá a la condición irreversible de ultra signo. En ese instante final el signo pasa a objeto.

Conflictos entre copias: “Moon”, Duncan Jones (2009).



Fotografía 4.10: Jones, Duncan. “Moon”, 2009. Fotograma.

Sam Well. El único habitante de la luna. Un minero. En realidad un esclavo. Soledad. Trabajo. Sacrificio. Añoranza de la Tierra, de la mujer amada, de la hija pequeña. En este escenario irrumpe alguien completamente inesperado, se produce el encuentro alucinante y misterioso con otro individuo, un semejante, en sentido literal.

No son el mismo, ni siquiera son idénticos, pero sí son extremadamente parecidos, uno es la versión envejecida y agotada del otro. O, a la recíproca, uno es la versión lozana del otro. Y los dos, como descubriremos algo más tarde, la enésima versión de una producción humana original.

Clones, en definitiva, **descubriendo su condición de clones**. Tal es el argumento de "Moon", el largometraje de Duncan Jones.

"Moon" trata de la vida de las copias en ausencia del original. Una copia veterana y otra recién llegada. Una copia a punto de perecer y otra con mayor expectativa de vida, pero marcada también con fecha de caducidad.

Tenemos inicialmente la feroz competencia, por momentos homicida, que estalla entre ambos ejemplares. La lucha de poder entre la copia veterana que defiende su grado y la copia advenediza que se considera, razonablemente, un igual o mejor. El viejo y el joven, el sosías enfermo y el que rebosa salud. Dorian Grey escrutando a su yo decrepito en su vivo retrato y su yo decrepito escrutándole a él. Como a un retrato de otra época más feliz.

Mientras y en otra parte el Dorian genuino continúa con su vida, es un viudo que envejece en la Tierra, quizá completamente ignorante de la existencia lunática de una constante reproducción de sí.

Ya se entiende que nada de esto nos es ajeno. Toda vez que el ser humano es sólo la conciencia de sí mismo sobreviviendo a la auto clonación del cuerpo, su soporte físico. Toda vez que una persona no es, desde cierto punto de vista, sino la constante copia infinicelular de sí misma, proceso en el que siempre se pierde o se corrompe algo. Sólo la conciencia de sí mismo permanece, esa sí, misma e intacta.

Descubrir uno de sí mismo que no es el que creía. Mejor dicho, descubrir que el que uno creía ser, sólo es el último o el ante último de una larga cadena, es un demoledor hallazgo que puede, no obstante, encajarse al final con ciertas dosis de humana solidaridad.

El monstruo no es la copia, el monstruo es la Compañía, la Empresa, el ente esclavista y multicopiador.

La repetición del ídolo: "Verástegui como Ian Curtis...", de Leire G. Baztarrica, 2013.



Fotografía 4.11: G. Baztarrica, Leire: "Verástegui como Ian Curtis de Joy Division en una fotografía de Kevin Cummins". Fuente de la imagen: Cortesía de la fotógrafa.

En la serie fotográfica de Leire G. Baztarrica titulada *Rockcreation* (2013), se repiten algunas de las fotografías más reconocibles de la historia del *rock&roll*. Entre otras: la fotografía de David Bowie en la portada de *Aladdin Sane*, la de Ian Curtis, el líder de Joy Division, fotografiado por Kevin Cummins, la de John Lennon y Yoko Ono en la cama de la paz, la de Sid Vicious junto a Nancy Spungen en New York (poco antes de su muerte), la de Freddy Mercury en traje de domador de fieras, la archiconocida de *The Beatles* en el paso de cebrá de *Abbey Road*, etc.

Estas repeticiones fotográficas resultan, si se me permite la observación, **felizmente domésticas**. Como el *bricoleur* que describía Lévi-Strauss: "[Aquel que] se expresa con ayuda de un repertorio cuya composición es heteróclita y aunque amplio, no obstante es limitado; sin embargo es preciso que se valga de él, cualquiera que sea la tarea que se asigne, porque no tiene de ningún otro del que echar mano..." (1964: 35-36), Leire sólo puede utilizar para su ambicioso propósito lo que tiene al alcance, amigos y conocidos, la sala de conciertos local, el paso de cebrá de una calle cercana, etc. Pero obtiene de ellos un parecido más que razonable. Los actores o modelos circunstanciales y los escenarios próximos sustituyen insospechadamente bien a las inalcanzables figuras del *rock* y a los míticos escenarios de las fotografías originales. Sus disfraces, peinados, poses, maquillajes, representan eficazmente los de los "impostores" originales. (Al fin y al cabo, todo es representación, todo es impostaje).

En esta contradicción entre el ídolo – la imagen de la deidad – por un lado, y la humilde maquinaria puesta en marcha para reproducirlo, por otro, reside, me parece, el mayor interés de la serie. Las segundas fotografías no podrían existir, no tendrían

sentido, sin las primeras. Las fotografías originales son magníficas desde el punto de vista del mítomano. Pero son estas otras las que, dadas las circunstancias, pueden proporcionar a un observador vernáculo, mayores alegrías.

Por ejemplo. Los *Beatles* de la foto de Leire me parecen demasiado jóvenes (excesivamente) aunque el paso de cebra de *Abbey Road* se encarna sorprendentemente bien en la calle Nieves Cano de Vitoria; la Yoko Ono de Leire no es evidentemente de raza oriental pero retiene, no obstante, su misma espiritualidad, (¡qué curioso, se dan el mismo aire!); Sid Vicious parece un tipo campechano, impresión que jamás comunicaba, me parece, el Vicious original, y Nancy es mucho más desafiante, aunque menos vulgar.

Para finalizar: nuestro Ian Curtis local, cuya fotografía encabeza la presente nota. El original poseía un aire de fragilidad, del que carece su sosías. Es obvio que nadie se parece a Ian Curtis tanto como Ian Curtis podía parecerse a sí mismo. La persona de la foto no se le parece más, pero quizá se le parece muy estrechamente. Porque según prescribe la gran tradición del *doppelgänger*, podría tratarse de su **doble malvado**.

(Serie fotográfica completa: <http://www.flickrriver.com/search/Leire+Bazarrica/>).

El dios replicador: “Solaris”, Stanislaw Lem (1961), Andrei Tarkovsky (1972).



Fotografía 4.12: *Fotograma de Solaris, el film de Andrei Tarkovski basado en la novela homónima de Stanislaw Lem.*

El aura es la dimensión psíquica del original. La diferencia entre lo que se siente ante un original y lo que se siente ante su copia, o, dicho de otro modo, lo que se deja de sentir, lo que quizá ya no es posible sentir, cuando uno descubre que lo que tiene ante sus ojos es un facsímil, una copia.

Así como la obra de arte pierde su aura en la reproducción, es decir, cuando se rompe el vínculo entre el plano de contenido y el plano de expresión original de la obra, quebrando el principio de unicidad, la persona pierde su aura cuando desaparece el vínculo entre su identidad *ipse* y el soporte de esta, la identidad *idem* o mismidad, el aquí y ahora de su ser único.

Interpreto el filme SOLARIS a la luz de esta idea.

En una estación científica establecida sobre el planeta SOLARIS, un mundo oceánico situado a años luz de la Tierra, se están produciendo una serie de fenómenos extraños. Los científicos allí destacados parecen haber perdido la cordura. La agencia responsable del programa, envía al doctor Kris Kelvin, especialista en psicología espacial, a realizar la correspondiente investigación.

Sus primera horas en la estación son perturbadoras y desconcertantes. Las instalaciones parecen descuidadas y los tripulantes Snaut y Sartorius presentan conductas psicóticas. Snaut lo recibe con desconfianza y Sartorius rechaza salir de su cubículo. Pronto descubre que Gibarian, el tercer tripulante y conocido suyo personal, se ha suicidado unos días antes de su llegada. En todo caso, se le previene de la inminente llegada de unos misteriosos “visitantes”.

Cuando Kelvin se despierta horas más tarde encuentra a su lado en el lecho a Harey, la que fuera su mujer, el amor de su vida, muerta en dolorosas circunstancias... diez años atrás. No es un fantasma, no es una alucinación. Su corporeidad es incontestable, y porta además casi todas las pruebas concebibles de ser ella misma: sus rasgos, su estilo, sus gestos, su voz...

Ten cuidado con lo que deseas porque Solaris te lo consigue. Solaris es un ser inteligente, un genio. Se sabe que piensa constantemente, no se sabe qué. Escapa hasta

ese momento a la comprensión humana. La excede. Pero tiene la capacidad de producir encarnaciones extremadamente precisas de personas ya desaparecidos, a partir de su huella en las mentes conscientes o inconscientes de los seres humanos a su alcance.

Los tripulantes de la estación espacial Protheus enloquecen porque no pueden soportar la reencarnación **casi perfecta** de sus demonios personales y, mucho menos, de sus muertos. Porque sobre toda persona rescatada para la vida por Solaris, planea desde el principio una sospecha de ilegitimidad última (lo muerto, muerto está).

De lo que carecen estos seres a ojos de aquellos que les amaron, es, precisamente, de **aura**, la percepción del carácter único, la irrepitibilidad de toda vida humana, sancionada por la muerte.

La **victoria de SOLARIS sobre la muerte** socava fatalmente este principio.

La primera muestra de auténtico interés de Solaris por los tripulantes de la estación orbital Protheus es, por tanto, desesperante. ¿Qué quiere decir Solaris con esta increíble manifestación de poder? Imposible saberlo. Incluso la mera atribución de una intención a estos hechos podría ser errónea. En vez de decirles Solaris quién es él, o mejor dicho, quién es “ello”, parece más bien optar por expresar: “estos sois vosotros”. La única respuesta de Solaris al interés humano por su naturaleza extraordinaria parece ser, desesperantemente, colocar a estos investigadores ante sí mismos, arrojarles una especie de personas espejo sobre las que proyectar su propia idea de lo humano. “Mejor concóctete a ti mismo”, podría ser el mensaje de Solaris. Y también: “Tú no puedes conocerme a mí, es inútil. Pero yo te conozco de un modo absoluto”.

Solaris no parece tener necesidad de hablar de sí, salvo que se considere algún tipo de discurso reflexivo su constante actividad plástica, su voluntad de producir volúmenes y formas coloreadas, gratuita y desinteresadamente, sólo para dar cauce a sus propias necesidades expresivas (o al menos eso es lo que parece). Construcciones que los seres humanos allí destacados sí pueden apreciar estéticamente pero nada más, siempre bajo la sospecha de carecer de las capacidades necesarias para ello. Sólo se entiende de Solaris lo que se puede proyectar sobre Solaris desde una perspectiva humana. Y esto equivale a decir que no se entiende nada, puesto que Solaris no es humano en absoluto.

Estos “seres humanos” enviados por Solaris a la estación Protheus se caracterizan por:

1. Cierta carácter incompleto y parcial (como los recuerdos a partir de los que han sido producidos);
2. La alienante determinación de haber sido producidos “a instancia” de otro, de haber sido producidos con una finalidad concreta (no como seres humanos genuinos, enteramente carentes de finalidad, de determinación);
3. El hecho de tener interiorizada una historia no realmente vivida (y de empezar a vivir auténticamente sólo a partir de ese punto);
4. La capacidad plenamente humana de comprender todas las implicaciones de las circunstancias anteriores y querer obrar en consecuencia. El hecho de que Harey adquiriera plena conciencia de su condición de copia y de que tal hallazgo le resulte insostenible e intente varias veces el suicidio.

Quiero dirigir la atención sobre una escena en particular del filme de Tarkovski. Es aquella en la que Harey (es decir, la copia de Harey enviada a la nave Protheus por Solaris) se detiene a contemplar reproducciones de obras maestras de la pintura occidental alojadas en el pequeño museo–biblioteca de la nave. El momento en que

Harey se para frente a una copia de un cuadro de Pieter Brueghel, “Cazadores en la nieve”.



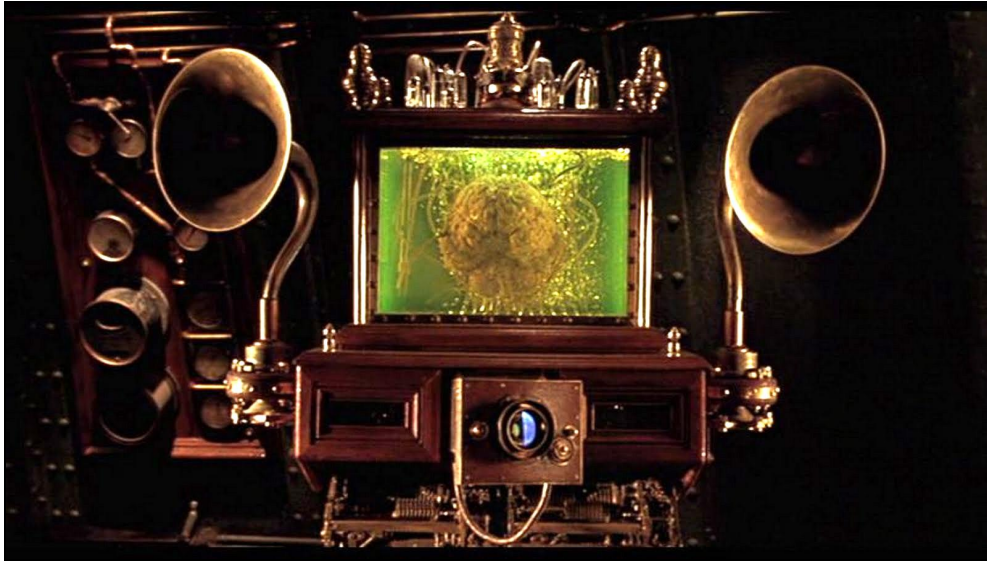
Fotografía 4.13: *Brueghel, Pieter (el viejo). “Cazadores en la nieve”, 1565. 1,17 m x 1,62 m. Museo de Historia del Arte de Viena.*

Una buena reproducción sirve perfectamente a la comunicación de los valores que ese original representa en la cultura, los contenidos culturales que implica. Sólo hay un valor que se nos hurta en la reproducción, el aura.

La escena es perturbadora porque sabemos que Harey es una copia de otra persona. Sabemos además que Harey es perfectamente consciente de su condición de copia. Y sin embargo, ahí está ella apreciando el contenido de una obra de arte a través de la que, como ella, sólo es una reproducción. Ese cuadro, que muestra una escena invernal, unos cazadores observando desde un alto en medio de la nieve, la vida en la aldea, tiene el poder de suscitar una serie de recuerdos en Harey. Recuerdos que en realidad no le pertenecen.

La copia frente a la copia de la copia. Un ser humano con déficit de aura, interpelando a la reproducción de una obra de arte que presenta idéntico déficit.

Envidia del cuerpo: " *La cité des enfants perdus*", Jean–Pierre Jeunet y Marc Caro (1995); " *Demon seed*", Donald Cammell (1977).



Fotografía 4.14: Plano medio de Irvin en un fotograma extraído del filme "*La cité des enfants perdus*".

"El ser es el percibir (*Esse est percipi*)", sostuvo hace tres siglos el obispo Berkeley. Y el filme "*La ciudad de los niños perdidos*" nos brinda una representación bastante plausible de este enunciado.

Les presento a Irvin, uno de los ayudantes de Krank, el malvado ladrón de sueños infantiles que protagoniza esta película. Irvin es un cerebro humano que sobrevive fuera de su cuerpo, permanentemente sumergido en un líquido de tonos verdosos, dentro de una especie de pecera o cubeta.

Irvin es obviamente un ser humano, puesto que el ser humano no es otra cosa que la suma del cerebro y las terminaciones nerviosas, conductos de los sentidos, extensiones de la conciencia hacia esa parte de la subjetividad privilegiada como "la realidad". Irvin no carece completamente de superficie de contacto o interfase con el continuo, la fuente de los datos sensibles: no hay piel y, por tanto, no hay tacto, pero sí hay oído; no hay paladar, ni vísceras informando de sí mismas, pero sí hay, por lo menos, un ojo (una cámara). Todo eso de lo que carece Irvin podría, no obstante, seguir manifestándose a su conciencia, como hacen, según dicen, los miembros amputados (miembros fantasma). Para Irvin toda posibilidad de acceso a la realidad parece quedar reducida entonces a las grotescas prótesis de vista y oído que se muestran en la foto. Pero algo es algo.

En el filme "*Engendro Mecánico*" ("*Demon Seed*". Donald Cammell. EEUU, 1977) versión cinematográfica de la novela homónima de Dean R. Koontz (1973), la eventualidad de una inteligencia sin cuerpo se plantea desde un punto de vista diametralmente opuesto. Si Irvin era un cerebro en apariencia desprovisto de cuerpo (aunque quizá no de la sensación de cuerpo), Proteus IV, el protagonista de este filme, es un cerebro puro, una inteligencia carente de experiencia corporal desde el principio, un ente que adviene a la necesidad o deseo, precisamente de ese conjunto de sensaciones que informan de la propia existencia y que sólo pueden ser proporcionadas por los sentidos, es decir, por el cuerpo.



Fotografía 4.15: *Fotograma extraído del filme "Demon Seed" en el que se muestran los cilindros que contienen al ordenador orgánico, el cortex sintético, llamado Proteus IV, protagonista de la película.*

Proteus IV es una computadora diseñada por el doctor Alexander Harris. Su interior no es electrónico sino orgánico. Se trata en palabras del mismo Harris “del primer cortex sintético, una neuromatriz de moléculas desoxirribonucleicas que crecen y hacen sus propias intrincadas conexiones”. Ocupa, como se muestra en la imagen, unos grandes cilindros alojados en una de las dependencias de un secreto centro de investigación, excavado bajo una montaña. Fiel al tópico del género, hay un determinado momento en el que la computadora cobra conciencia de sí misma. Se dedica entonces a sondear el universo, fuera de los programas científico–militares para los que fuera concebida, utilizando por su cuenta ciertos radiotelescopios a su alcance.

En diálogo consigo mismo Proteus llega a entender las implicaciones profundas de su carencia fundamental. Proteus posee y domina el conocimiento humano, lo tiene todo, menos aquello de lo que los seres humanos disfrutaban por naturaleza, un cuerpo, esa interfase capaz de proporcionar una experiencia directa del continuo, la superficie de lo real. Desarrolla entonces dos pulsiones: el deseo de un tal cuerpo y el de la inmortalidad; abandonar la caja en la que se siente encerrado (necesita un cuerpo vivo que pueda poner su mente en contacto sensual con la realidad), y liberar esa vida nueva del estigma de la finitud.

Los transhumanistas (<http://2045.com/>) sueñan con alcanzar la inmortalidad transfiriendo sus conciencias a computadoras y máquinas. Las inteligencias artificiales reiteradamente propuestas por la ciencia ficción parecen aspirar, más bien, a lo contrario, a disponer de una conexión sensible con lo real, a la integración plena en cuerpos vivos dotados de sentidos.

En todo caso. Los excesos escópicos, súper icónicos, característicos de nuestra civilización, nos relacionan estrechamente a las figuras aquí representadas por Irvin y Proteus. El festín que se ofrece continuamente a la vista, es falso y/o se lo están dando otros muy lejos. El mundo, que es una representación, ha sido suplantado, en efecto, por otra representación predominantemente visual (Baudrillard) y la vida por el espectáculo (Debord).

Pero dicha sospecha fermenta en nuestro imaginario al menos desde Platón (la mitad de todos los caminos conducen a él).

5. LO ABSTRACTO: SIGNIFICANTE, CONTENIDO Y DENOTACIÓN.

Si la consecuencia principal de la capacidad de reconocer objetos puede ser la segmentación denotativa del continuo en sentido icónico, la ausencia de reconocimiento, es decir, la ausencia de objetos reconocibles en sentido icónico es lo que produce la consideración de abstracto. La cuestión es saber si lo abstracto es sólo el reverso negativo de la súper iconicidad, si pertenece a lo icónico genuino (a la iconicidad de cualidad) o se le puede hacer pertenecer simultánea o alternativamente a otro orden denotativo: el del índice. En tal caso será necesario describir cómo es o cómo podría ser la lectura o interpretación de un texto artístico desde esta disposición interpretativa.

Otra cuestión relacionada con la anterior sobre la que interesa arrojar luz es si lo abstracto existe o no fuera del arte ¿Una sensibilidad para lo abstracto encontrará o no en qué detenerse fuera de este ámbito privilegiado? ¿Bajo qué condiciones podrá algo pasar de la esfera común de las expresiones a la esfera extraordinaria de lo estético, en el campo de lo abstracto?

Orígenes de la abstracción en otros movimientos pictóricos.

El movimiento impresionista representó una auténtica revolución en el ámbito de las artes visuales en el siglo XIX. Este nuevo estilo traía consigo, por un lado, una notable aligeración de la semántica de los objetos representados en las pinturas. Por otro lado, una forma diferente de construir el plano expresivo en el cuadro. “Es notable cuántos cuadros tenemos en el primer impresionismo que retratan el carácter social informal y espontáneo de los desayunos, días de campo, paseos, regatas, vacaciones y viajes de placer”, señala Meyer Schapiro (“La Naturaleza del arte abstracto”, 1937). El impresionismo proponía una representación de la cotidianeidad contemporánea al alcance de todos los públicos. La carga semántica de esta renuncia, se adquiriría precisamente en oposición a la de movimientos anteriores, la pintura neoclásica, la pintura de tema mitológico o histórico, el romanticismo y también el realismo, de temática, por lo general, más grandilocuente y pretenciosa, preñada, a juicio de los impresionistas, de una solemnidad un poco fuera de época.

La aligeración semántica, al principio anecdótica, condujo sin duda, a un progresivo carácter secundario del tema. “El motivo es para mí del todo secundario; lo que quiero representar es lo que existe entre el motivo y yo”, decía el pintor Claude Monet (1895). Lo que se quiere representar no son las cosas, los objetos del mundo, sino un instante del continuo visual, de la piel de lo real, en el que, sólo subsidiariamente, aquellas se destacan. Escribe John Berger al respecto: “Lo que muestra una pintura impresionista está ejecutado de tal forma que uno se ve obligado a reconocer que aquello ya no está ahí. Es en este punto y sólo en éste en donde el impresionismo se acerca a la fotografía” (“Los ojos de Monet”, 2010).

Evidentemente no hay renuncia al objeto en el impresionismo. Lo que sí hay es una manera diferente de provocar la emergencia del objeto en el cuadro. Este estilo diferente, este insólito énfasis en el plano de expresión, en la pincelada gruesa y empastada, adecuado a la levedad y fugacidad de los temas tratados, es el que provoca simultáneamente un debilitamiento de plano de objeto y de plano de contenido, con el que se inicia la senda de un progresivo alejamiento del paradigma icónico.

La historiadora del arte M. A. Stevens (G. Solana et *ad*, 2005) cita también el simbolismo como otro movimiento estético fundamental para comprender el nacimiento de las condiciones que hicieron posible el surgimiento del arte abstracto. El hecho es que algunos de los artistas fundamentales de esta fase auroral del arte abstracto recibieron una influencia importante de este movimiento, no tanto en lo que se refiere a la sustancia expresiva de las imágenes, que en el simbolismo sigue siendo icónica, como en lo que se respecta a su ideario, o para ser más precisos, a su pretensión ideísta: “El objetivo final y último de la pintura [...] no es la representación directa de los objetos. Su finalidad es expresar la ideas traduciéndolas a un lenguaje especial” (1893, Albert Aurier, citado por M. A. Stevens, G. Solana et *ad*, 2005: 35)

La importancia del simbolismo a este respecto radica en su carácter de reacción tanto a la banalidad de los objetos representados por medios fotográficos, la mera objetividad de lo objetivo, como a los intentos de subjetivar lo objetivo realizados por los impresionistas (aunque aferrándose aún al motivo): “[...] el objetivo principal de nuestro arte es objetivar lo subjetivo – la exteriorización de la idea – en lugar de subjetivar lo objetivo – la naturaleza vista a través del temperamento” (1886, Gustave Kahn. *Ibid.*, 2005: 39).

Algunos de los primeros abstractos hacen derivar sus balbuceos plásticos de pretensiones ideístas. Se ha relacionado el neoplasticismo de P. Mondrian, por ejemplo, a su devoción teosófica. Mondrian aspiraba a representar en sus pinturas el todo, el absoluto, que entendía como resultado del equilibrio de los opuestos, lo que se traducía plásticamente por la neutralización mutua de horizontal con vertical y de la profundidad de color con la masa de color: “Lo universal, detrás de cada aspecto particular de la naturaleza, reside en el equilibrio de opuestos” escribe Mondrian (1925. Hess, Walter. 1956: 169). En el momento álgido del supremacismo (de supremacía de la idea) o suprematismo, Kasimir Malevitch quiere representar el infinito, lo que se materializa en sus cuadros con el color blanco: “el blanco infinito del suprematismo permite que los rayos ópticos sigan avanzando sin límites” (1914–1920. *Ibíd.*: 166).

La historiadora del arte Anna Moszynska (1990: 11–43) sitúa los orígenes directos del arte abstracto en los movimientos pictóricos inmediatamente posteriores al impresionismo y al simbolismo. A saber:

1. El postimpresionismo. El concepto post–impresionista de autonomía del color daría lugar según Moszynska directamente a dos escuelas abstractas: el orfismo (F. Kupka, Sonia y Robert Delaunay) y el sincronismo (MacDonald–Wright y Russell).
2. El cubismo. La fragmentación de la forma por la adopción simultánea de diferentes puntos de vista en relación al objeto de representación.
3. El futurismo y el cubofuturismo. El interés por la representación de la velocidad y de la máquina que llevaría directamente a otro movimiento abstracto, al rayonismo de M. F. Larionov (1881 – 1964) y N. Goncharova (1881 – 1962).

Señala también como extraordinariamente influyente en el nacimiento de la abstracción, la música, un arte considerado en la época como el más espiritual de todos y cuyo paradigma algunos artistas intentaron adaptar a la pintura (Ciurlionis, Kupka, Kandinsky, Klee).

Por último, Simón Marchán Fiz cita como otra fuente posible del arte abstracto la poesía transracional de los rusos V. Jlebnikov (1885 – 1922) y A. Kruchenij (1886 – 1968), literatura de vanguardia que “invierte las relaciones habituales entre el signo lingüístico y el referente u objeto, cultiva un lenguaje progresivamente abstraído de su referencia y sentido [...] llama la atención en virtud de sus características gráficas y fonéticas” (G. Solana et *ad*, 2005: 108). Una literatura, podríamos ampliar, que abusa de las figuras retóricas de la expresión lingüística, como la aliteración, en detrimento de las figuras retóricas de contenido y de referencia.

La posibilidad artística de la abstracción surge, en resumen, de una amplia variedad de circunstancias propicias. El caldo de cultivo de lo abstracto se habría ido preparando desde mediados del siglo XIX. Simbolismo e impresionismo, habrían sido los movimientos artísticos que encendieron la mecha. El prestigio estético de la música y la irrupción de la fotografía en la escena icónica habrían tenido también alguna significativa influencia. La carga abstracta que incorporaban algunas de las primeras vanguardias (significativamente, el futurismo y el cubismo) habrían terminado por abrir el camino a una sensibilidad que sólo necesitaba de la existencia de algunas figuras heroicas, como V. Kandisky, para surgir con fuerza.

Lo abstracto en la teoría del modernismo de Clement Greenberg.

El famoso crítico americano Clement Greenberg (1909 – 1994) considera que el movimiento moderno empieza con Kant y su filosofía crítica: “Identifico lo moderno con la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant” (1960: 111). El espíritu autocrítico llevado al terreno de las artes tiene como principal consecuencia, según Greenberg, que cada disciplina artística inicie la búsqueda de su verdad, la atingencia a su especificidad como medio, o, dicho de otro modo, su “pureza”.

Lo estrictamente pictórico descubierto por la pintura en esta fase de su desarrollo auto crítico, fue según Greenberg, la planitud del cuadro: “puesto que la planitud era la única condición que la pintura no compartía con nadie, la pintura moderna se inclinó hacia ella de un modo completamente prioritario” (*Ibid.*: 111).

Lo moderno en pintura es la búsqueda de la verdad del medio pictórico que se traduce fundamentalmente en anti-ilusionismo (cuyo iniciador en la pintura es Manet, según Greenberg el primer pintor moderno). Pero en el desarrollo de esta cruzada los pintores van descubriendo que hasta la más mínima sugerencia de figura “puede provocar la alienación del espacio pictórico de la literalidad bidimensional que es la garantía de la independencia de la pintura como arte” (*Ibid.*: 114). Llevar a su extremo el programa anti-ilusionista obliga al pintor a la ruptura con la figuración modelada y es por ese único motivo que la pintura moderna se hace abstracta.

Para Greenberg la abstracción es una consecuencia de la crítica al uso ilusionista del plano pictórico. Pero el fin es otro. El fin es recuperar la especificidad del medio, devolver la planitud al plano pictórico. Ser eficazmente anti ilusionista eludiendo el riesgo de que se confunda a la pintura con otra cosa pues: “la pintura moderna ha descubierto que se puede hacer retroceder estos límites indefinidamente antes de que un cuadro deje de ser una obra y se convierta en un objeto arbitrario” (*Ibid.*: 117).

Lo abstracto en la perspectiva sociológica de Meyer Schapiro.

Para el historiador del arte Meyer Schapiro (1905–1996) la abstracción en la pintura no fue obviamente un invento surgido de la nada sino que se venía instando a ella desde otras disciplinas que ya eran abstractas antes de la irrupción de la pintura abstracta: “La música y la arquitectura constantemente se ponían de ejemplo a los pintores como muestras de un arte puro que no tenía que imitar los objetos, sino que derivaba sus efectos de los elementos que le eran peculiares” (“La Naturaleza del arte abstracto”, 1937).

Schapiro sostiene que el agotamiento de un estilo artístico no puede ser causa suficiente de la irrupción de un estilo nuevo en la historia del arte: “la forma antitética de un cambio no nos permite juzgar un nuevo arte como una mera reacción o como la respuesta inevitable a la extinción de todos los recursos de lo anterior” (*Op. Cit.*). Son otras y, para Schapiro, determinantes en mayor grado, las circunstancias que hacen posibles los cambios estéticos de calado. Los artistas por lo general no adoptan un estilo sólo por oponerse al estilo precedente, argumenta Schapiro: “la historia del arte no es una historia de reacciones deliberadas individuales, de cada nuevo artista asumiendo una postura contraria a la anterior, de pintar con colores vivos porque el otro pintaba sin vivacidad, de aplanar la forma si el otro la modelaba, y de distorsionar si el otro era

literal” (*Op. Cit.*). Y también: “La reacción general contra un arte existente es posible sólo en razón de su insuficiencia para los artistas que tienen nuevos valores y nuevas formas de ver las cosas [...] lejos de ser una propiedad inherente y universal de la cultura, ocurre sólo en condiciones históricas imperiosas” (*Op. Cit.*).

Las circunstancias generacionales de los artistas, la presión de las estructuras sociales del momento sobre los artistas, considera Schapiro, contribuyen tanto o más a la emergencia de estilos nuevos que el agotamiento estético de los estilos precedentes. Y pone, como ejemplo, el impresionismo, un estilo pictórico que surge en un contexto de malestar profundo frente a las formas de vida extendidas por la hegemonía del capitalismo industrial y por la nueva y asfixiante religión del trabajo. El impresionismo contempla el arte “únicamente como un campo de disfrute individual, sin referencia a ideas y motivos” (*Op. Cit.*). Es, en definitiva, un arte de evasión, un estilo y una temática adoptados por individuos que huyen como de la peste del trabajo alienante de la fábrica.

Y si los estilos post impresionistas inmediatamente posteriores reaccionan estéticamente al impresionismo mismo, no es por oposición a los artistas abanderados de este movimiento, sino, al contrario, como expresión acusada del mismo malestar, de la misma inadaptación: “Las reacciones contra el impresionismo, lejos de ser inherentes a la naturaleza del arte, emanaron de las respuestas de los artistas a la situación general en la que se encontraban” (*Op. Cit.*). A la situación en la que se encontraban todos, añadiremos.

Para Schapiro la explicación de la abstracción como simple oposición al realismo es ingenua además de errónea. Ni las bondades estéticas del realismo se miden por la fidelidad de la representación a los objetos, ni las de la abstracción a lo contrario: “la estética del arte abstracto descubre nuevas cualidades y relaciones que son compatibles con las mentes que practican dicha exclusión [...] decir que la pintura abstracta es simplemente una reacción contra el agotamiento de la imitación de la naturaleza, o que es el descubrimiento de un ámbito absoluto o puro de la forma es pasar por alto el carácter positivo del arte, sus energías y los orígenes fundamentales del movimiento” (*Op. Cit.*). Esa y no otra es, en opinión de Schapiro, la verdadera causa y la razón profunda de la emergencia del arte abstracto en un momento histórico concreto.

El arte de los pintores abstractos, añade Schapiro, se parece al de los niños, los salvajes y los dementes. Pero el arte es la ocupación principal de los artistas, “el origen consciente de su valor humano”. Este dramático grado de compromiso hace que sus obras tengan “una carga de energía” muy distinta, radicalmente diferente. El pintor abstracto pinta en el nuevo estilo no porque sea infantil, salvaje o demente sino porque “ha llegado a valorar como cualidades relacionadas con sus propios objetivos de libertad imaginativa la espontaneidad desapasionada y la despreocupación técnica del niño que crea sólo para sí, sin la presión de la responsabilidad del adulto ni de las adaptaciones prácticas” (*Op. Cit.*).

Lo abstracto en la perspectiva estructuralista de C. Lévi–Strauss.

Sostiene el gran antropólogo Claude Lévi–Strauss (“Arte, Lenguaje, Etnología. Entrevistas Con Georges Charbonnier”, 1971) que el arte es un conjunto de sistemas significativos a medias entre el lenguaje y el objeto. Por un lado “Si el arte fuese una imitación completa del objeto, ya no tendría carácter de signo” (*Op. Cit.*: 97). Puesto que el signo es una cosa y el objeto es otra diferente del signo, y algo característico del

signo es precisamente esa diferenciación neta del objeto (principio de alteridad). Por otro lado, “si no debiese haber [en el arte] ninguna relación entre la obra y el objeto que la ha inspirado, nos encontraríamos frente a un objeto de orden lingüístico, y ya no frente a una obra de arte” (*Ibid.*: 97).

El arte de la pintura se trataría para Lévi–Strauss, primero, de representación y, segundo, de diferencia significativa entre la representación y lo representado. No se trataría en ningún caso de un lenguaje. Ya que la existencia de “relaciones materiales”, de vínculos naturales, entre la representación y lo representado, es impropia del lenguaje. Lo propio del arte se daría en la diferencia entre esos dos términos, la representación y lo representado, pero en el interior de un sistema de remisión natural de la representación a lo representado. Dentro de un sistema, podríamos decir, de reconocimiento de unos objetos en unas representaciones (dentro de un sistema de signos icónicos).

El arte abstracto estaría entonces más emparentado con el lenguaje que el arte figurativo, por un cierto grado de articulación del plano de expresión (aunque todavía muy deficiente), pero sin llegar a constituir en modo alguno un lenguaje. En este caso por la ausencia completa de un plano articulado de contenido (situado, por tanto, muy lejos de un sistema consolidado de doble articulación, como el de cualquier lengua natural).

Un producto, por tanto, ofrecido erróneamente como arte, pues para Lévi–Strauss, según se ha visto, el arte exige la elección de un cierto conjunto de objetos cargados semánticamente a los que la representación se pueda referir de un modo estético (en el sentido de la reflexividad sobre el propio plano expresivo que Jakobson consideraba propia de la función estética del lenguaje, pero también en el sentido de la selección, no sólo de ciertos objetos sino también de ciertos aspectos del objeto y no de otros). La remisión a objetos, es para Lévi–Strauss, en definitiva, condición necesaria, aunque no suficiente, del arte.

En resumen, lo abstracto, en la medida en que no puede funcionar como lenguaje se acercaría al arte, pero en la medida en que no remite a objeto, queda fuera. Resultaría entonces doblemente fallido. Fallido, de una parte, como lenguaje, porque la articulación de su plano de expresión es nula o insuficiente, y porque no se presenta solidario, aunque en teoría podría hacerlo, con algún plano de contenido. Y fallido también como arte, ya que no se presenta solidario, definiéndose precisamente como abstracto por ello, con el sistema de los objetos.

Parcialidad de las teorías de lo abstracto.

Se presenta ante nosotros una constelación de teorías de lo abstracto, no necesariamente incompatibles entre sí pero que inciden de un modo altamente confuso sobre algunos de sus aspectos fundamentales:

1. Lo abstracto como lo contrario de figurativo. Entendiendo por figurativos los géneros clásicos de representación (bodegón, paisaje, retrato) y no la simple presencia de figuras o formas en el lienzo. Porque la mayor parte de la pintura abstracta contiene alguna clase de figuras, el recurso a la figuración geométrica y orgánica es característico de ciertas corrientes pictóricas consideradas abstractas. Y si espacio y tiempo, diferencia y cualidad (incluyendo el color en esta categoría), pueden ser considerados, de algún modo como figuras, entonces todo arte, incluido el abstracto, es figurativo. La oposición abstracto–figurativo explica poco y resulta, por tanto, bastante insatisfactoria.

2. La consideración de lo abstracto como arte inobjetivo o falta de objeto. Pero pintores abstractos como W. Strzeminisky (Unismo, años 1920) o Frank Stella ("Un cuadro es una superficie plana con pintura en ella, nada más", 1961) han caracterizado sus pinturas como idénticas a la superficie y colocadas en pie de igualdad objetiva con el resto de las cosas del mundo. Desde ese punto de vista las obras de arte abstracto únicamente serían inobjetivas en el nivel de la representación. De ahí también la consideración de lo abstracto como "arte sin representación" (Cor Blok, 1987: 26). Como aquel donde se quiebran las "ligazones entre las imágenes artísticas y las cosas" (Simón Marchán Fiz, 2005: 103). En algunas pinturas abstractas ("*Proun IC*", El Lissitzky: 1919), sí hay representación de objetos y a menudo es una representación ilusionista, lo que ocurre es que los objetos representados no tienen carácter de reconocibles o familiares en sentido icónico. La oposición abstracto-objetivo y abstracto-no representativo, tampoco resulta por tanto, del todo satisfactoria.
3. Para Lévi-Strauss, como se ha visto, la pintura abstracta se queda en un punto intermedio entre el lenguaje y el arte, sin alcanzar a ser ni una cosa ni la otra. No sirve como lenguaje porque, a juicio de Lévi-Strauss no hay articulación suficiente en la pintura abstracta del plano de expresión y no hay plano de contenido. Pero tampoco es arte, porque no hay representación estética de objetos reconocibles.
4. Para C. Greenberg lo abstracto es el sub producto del anti-ilusionismo en la pintura, y el anti-ilusionismo es uno de los sub productos de la modernidad, una derivada en la pintura de su espíritu crítico. Desde este punto de vista la abstracción en la pintura es un resultado de la opción de ciertos artistas por una radical sinceridad de los medios plásticos. Lo que expresa la pintura abstracta es siempre y únicamente que el lienzo (o la tabla, etc.), es una superficie plana y la pintura una sustancia más o menos viscosa con la que se acostumbra a embadurnar dicha superficie. Greenberg considera que hay cierto margen para la pintura moderna entre la planitud explícita de la pintura y su indiferenciación del resto de las cosas planas del mundo, como una pared o una puerta.
5. Consideración de lo abstracto como un estilo pictórico libertario. Desde este punto de vista, que abandera M. Schapiro, la abstracción no sería nada más que la respuesta libérrima a una situación social opresiva: un estilo pictórico libre de pautas, de normas, de rendimientos, de referencia a objeto, de contenido, de tradición. El pintor abstracto opta por este estilo impelido a identificarse con el demente, el salvaje y el niño.

Intentaremos ordenar un poco estas ideas criticando algunas de las opiniones vertidas sobre las condiciones expresivas de lo abstracto.

Del hecho de que no haya reconocimiento de objetos de rango icónico en lo abstracto suelen extraerse, en nuestra opinión, dos consecuencias erróneas:

1. Que lo abstracto carece completamente de plano de objeto. Ya que se considera en general que si no hay objeto de rango icónico no hay objeto en absoluto.
2. Que lo abstracto carece completamente de plano de contenido (que lo abstracto es únicamente plano de expresión) ya que, se argumenta, si no hay objeto de rango icónico no hay objeto en absoluto y si no hay objeto no puede haber contenido (siempre es el objeto lo que orienta el contenido).

Primer error: considerar lo abstracto como carente totalmente de objeto.

No hay, como se verá, nada completamente exento de denotación en el mundo, ni siquiera en las versiones más extremas de lo abstracto.

Por un lado, hay un nivel primario de iconicidad, el nivel de la cualidad, al que, en presencia de un intérprete humano, no escapa nada en el continuo.

Por otro lado, lo que queda al descubierto en ausencia de toda posibilidad de reconocimiento de tipo icónico fuerte, es un texto indicial, un conjunto signifiante, contiguo lógica o físicamente a un corpus de objetos ausentes (objetos de rango indicial). Y estos objetos son siempre los que pueden ser denotados en última instancia por los textos considerados abstractos.

Segundo error: considerar lo abstracto como plano de expresión sin plano de contenido.

Desde el punto de vista de la relación de un plano de expresión con un plano de contenido, la abstracción es considerada por algunos autores como plano de expresión de débil o nula articulación y correspondencia a un plano de contenido igualmente débil e inarticulado (o directamente carente de plano de contenido).

El error a este respecto parte de considerar que los objetos de rango icónico son a su vez el contenido. Este es el pecado original de toda semiótica de lo icónico y, en consecuencia, de toda semiótica de lo abstracto que se haga derivar especularmente de la primera. **Los objetos pueden orientar hacia un contenido u otro, pero no son el contenido** o al menos, no son todo el contenido.

Por lo tanto, también es errónea la deducción de que un arte sin referencia a objetos de rango icónico es un arte sin contenido. Como se viene expresando a lo largo de este trabajo, hay objetos de otro rango (el rango icónico no es el único), y, en definitiva, planos de contenido orientados por tales objetos.

No es concebible la existencia de planos de expresión completamente carentes de planos de contenido, es decir, planos de manifestación fallidos, incompletos. Siempre que hay intérprete hay contenido. Es decir, siempre que hay continuo hay mundo. Siempre que se ofrece algo a lo sentidos hay como mínimo una percepción de carácter semiotizante que se enfrenta y organiza los estímulos. El continuo pertenece a la interpretación y no a lo real. La mera pretensión de haber alcanzado un tipo de obra sin significado (“Nunca busqué ponerle nombre a lo que hacía y jamás explico mis obras, ¡que no significan nada!”; Carl André, 2015), que caracteriza un estilo abstracto extremo como el minimalismo, significa mucho en el contexto del arte, no deja mudos, por decirlo así, a los semióticos, a los historiadores del arte o a los críticos. Al contrario. Las tentativas más extremas de abstracción han estimulado muy especialmente la producción de contenido en la cultura (en la genealogía crítica y teórica que va de desde Nicolai Tarabukin hasta George Didi-Hubermann).

El contenido no es algo dado, no es el acompañamiento automático de un plano de expresión y un plano de objeto, y menos aún en el arte. El contenido de una pintura, una escultura, una fotografía, un filme, etc., el contenido de cualquier texto sea o no icónico, es todo el edificio semántico que es capaz de levantar un conjunto de intérpretes en el interior de una cultura, a instancia de los objetos representados o indicados en esos textos.

El contexto icónico de lo abstracto.

La cuestión sobre la que nos interrogamos en este punto es si lo abstracto depende enteramente del contexto icónico en el que aparece o si escapa a él. Si lo abstracto es la ausencia de representación en un contexto donde la norma es la representación o si se trata, más bien, de algo nuevo, de otra cosa. Dicho de otro modo, si estamos en presencia de una imposibilidad interpretativa, de una expectativa defraudada, como apuntaba Lévi-Strauss, o si el arte abstracto instituye, en efecto, un modo interpretativo original y propio.

El historiador Nikolai Tarabukin afirmaba refiriéndose al arte abstracto de sus contemporáneos los supremacistas y los constructivistas rusos: "la pintura ha sido y continúa siendo un arte de la representación [...] no puede traspasar estos límites. Al dejar de ser representativa, la pintura ha perdido su sentido interno" (1923: 45). En un contexto de interpretación hegemónicamente icónico como había sido la pintura occidental al menos desde el Renacimiento, la ausencia de objeto en la representación tenía que producir necesariamente este tipo de valoraciones. Si la interpretación de la pintura y de la escultura se había visto tradicionalmente afectada por la denotación icónica, por la representación de objetos "cargados semánticamente", la ausencia de denotación en sentido icónico debía producir una impresión equivalente, pero negativa, una impresión de vacío semántico. Como señala Cor Blok: "todos los intentos de descripción [de estas obras] hacían referencia a la falta de un objeto reconocible" (1992: 10). Y sólo a eso.

Como hemos visto no se puede reducir la interpretación de una imagen al simple reconocimiento de los objetos que en ella se muestran. Frente a un cuadro de tema mitológico o religioso, no es igual la mirada de un experto en iconografía que la de un profano en la materia. Ambos intérpretes reconocerán los objetos representados en el cuadro: animales, quimeras, mujeres y hombres, etc., pero la capacidad del experto de relacionar estos objetos culturalmente, y, por lo tanto, de interpretar la obra según fue concebida por el artista y recibida en su época, es muy superior. El historiador del arte, el experto en teoría estética, contribuirán desde sus respectivas disciplinas a la reconstitución de las condiciones de recepción originales de la obra de arte.

Los objetos como se ha dicho no son el contenido, o no son todo el contenido, pero lo orientan. Una enumeración y descripción exhaustiva de todos los objetos y personas representados en un cuadro como "Las Meninas" de Velázquez no agota ni mucho menos el contenido de la obra. Pero son esos objetos y no otros los que provocan la apertura del enorme campo semántico al que se abre la imagen.

El campo semántico de lo abstracto se abre a instancia de otros objetos, de otro tipo de denotación, pero es, en potencia, similar en tamaño o incluso mayor.

Enfoque de lo abstracto como iconicidad débil o cualisigno.

Escribe Pierce: "Un Cualisigno es una cualidad que es un signo [...] Un Cualisigno [por ejemplo, la sensación de "rojo"] es toda cualidad en la medida en que es un signo. Debido a que una cualidad es lo que es positivamente en sí misma, sólo puede denotar un objeto en virtud de algún ingrediente o similitud común, por lo que un Cualisigno necesariamente es un Icono." ("C.P.": 2.233-72). Parece evidente entonces que la única posibilidad de hacer pertenecer lo abstracto al orden de lo icónico es como cualisigno. Cualidades remitiendo a otras cualidades, el en sí de los colores y de las formas remitiendo al en sí de otros colores y formas. El ornamento geométrico y orgánico, la teselación del plano o del espacio con cuerpos o formas más o menos regulares, el en sí

de la regularidad, de la simetría, del orden de los elementos. Todas estas manifestaciones de lo abstracto ingresarían por la vía de la cualidad al orden de lo icónico.

En esta misma línea, Ch. Morris consideraba que ningún significante o vehículo signico de tipo visual podía escapar a la condición de icónico. En el texto fundacional de la estética semiótica ("*Aesthetics and the theory of signs*", 1939) consigna expresamente la opinión de que el arte abstracto es de adscripción icónica aunque de denotación muy amplia: "...el arte abstracto es simplemente un caso extremo de alta generalidad semántica, al ser tan grande la generalidad de los signos icónicos componentes y del signo icónico total, su campo de posibles *denotata* es muy grande" (1939: 140). Coherente con esta idea, Justo Villafañe coloca el arte abstracto en la cota más baja de su escala de iconicidad (1985: 43) pero dentro.

Lo abstracto como cualisigno subyacería siempre en el fondo de lo icónico fuerte y viceversa, lo icónico fuerte podría sucumbir en cualquier momento a lo abstracto y disolverse en ello. El test proyectivo de Rorschach o el método para fomentar la imaginación de Leonardo da Vinci ponen de manifiesto que en lo abstracto está contenido lo icónico de modo latente: "Tendríais que mirar ciertas paredes manchadas de humedad, o piedras de color desigual. Si tenéis que inventar unos fondos, allí podréis ver la imagen de paisajes divinos, adornados con montañas, ruinas, rocas, bosques, grandes llanuras, colinas y valles en gran variedad; y luego, también, veréis allí batallas y extrañas figuras en acción violenta, expresiones de caras y ropajes, y una infinidad de cosas que podréis reducir a sus formas completas y condignas. En tales paredes ocurre lo mismo que en el sonido de las campanas, en cuyo ritmo encontraréis cualquier palabra articulada que podáis imaginar" ("*Tratado de Pintura*", 1651).

Lo icónico fuerte podría ser considerado, entonces, como el resultado de una proyección reconocitiva sobre el continuo, en la que por lo general, se cosecha algún éxito. Y lo abstracto sería, entonces, el fallo, el fracaso al realizar ese tipo de interpretación. Aquello que se abre a la interpretación cuando no es factible una lectura icónica fuerte, inevitablemente influida por la transición del significante hacia un objeto reconocido y del objeto a ciertos contenidos.

Lo abstracto anida en lo icónico. Pero lo icónico puede tornarse abstracto en cualquier momento. Como se muestra ejemplarmente en cualquiera de los "Retratos de V.I. Lenin al estilo de Jackson Pollock" (1980), realizados por el colectivo de artistas de *Art&Language*. Imposible ante estas imágenes, como en las figuras imposibles y ambiguas, considerar simultánea y distintamente las dos opciones propuestas: la representación icónica y la ausencia de representación, característica de lo abstracto. O una cosa o la otra.

Desde este punto de vista, lo abstracto quedaría como significante icónico sin referente icónico asequible, iconismo en el extremo contrario al del súper icono. Percepción del significante remitiendo icónicamente al propio significante, es decir, sin destino posible en un referente singular. Lo que Santos Zunzunegui denomina "percepción, pero no percepción de" (1989: 24).

Es el intérprete el que hace de un conjunto determinado de signos algo abstracto o algo icónico, aunque naturalmente significante y objeto colaboran a una clase u otra de disposición interpretativa. El arte abstracto incide unas veces en el significante y otras en el objeto para producir ese efecto característico.

¿Cuáles podrían ser, entonces, las causas objetivas de la consideración de un signo o conjunto de signos como constituyentes de lo abstracto en contextos de interpretación icónica?

Siguiendo el esquema triádico del signo de Peirce podríamos establecer tres grupos de causas:

1. Causas atribuibles al propio referente u objeto. A partir de un referente irreconocible en sentido icónico no se puede constituir un significante icónicamente eficaz y el significante que se constituya en tal caso (por ejemplo fotográfico), se considerará fácilmente abstracto. El carácter irreconocible del propio referente puede ser consecuencia de su naturaleza indefinida, insegmentable y/o inestable, de su novedad relativa, de su disposición inusual o fuera de contexto, etc. Se muestra en conformidad con esta idea, la consideración de que la representación de líquidos, gases o plasma, o de objetos en movimiento, es más abstracta, que la de objetos sólidos o más estables.
2. Causas atribuibles al significante. No se puede reconocer al referente en el significante por causas atingentes al propio significante. Un significante es icónico si y sólo si resulta eficaz en el acto de referencia. Es decir, cuando, se reconoce en el significante un referente exterior a él, real o posible (verosímil). El efecto es el mismo si el significante es eficaz y el referente no lo es, por algún motivo, que al contrario. Las dificultades de reconocimiento que resultan de la fragmentación de la forma operada en el significante, característica, por ejemplo, del cubismo, hace argumentar a la historiadora del arte Anna Moszynska, que el cubismo anticipa el arte abstracto.
3. Causas atribuibles al intérprete. Deficiencias en la función cognitiva, problemas de reconocimiento, etc. Se produce en este caso una insospechada emergencia de lo abstracto. En la literatura científica pueden encontrarse relatos de las primeras experiencias visuales de ciegos de nacimiento que recobran la vista. Estos relatos podrían releerse a la luz lo abstracto como visión sin percepción o reconocimiento, lo abstracto como efecto de una visión virginal, sin la existencia de un bagaje visual interpretante. Adicionalmente algunas personas podrían carecer de la competencia necesaria para percibir objetos en las representaciones de rango icónico (como hay quien es incapaz de interpretar planos o dibujos geométricos). En tal caso se percibirán los signos icónicos como se perciben los suelos o las paredes, como planos de expresión de cualidades: el color, los patrones, etc. O como depósitos de huellas. Es decir como entes abstractos.

Desde un punto de vista semiótico, la novedad de los objetos de representación (la velocidad y la máquina) así como la distorsión de los planos de expresión (la fragmentación de la forma que resulta de la simultaneidad de varios puntos de vista del cubismo, o el exceso expresivo del color característico del postimpresionismo), es coherente a la crisis de la iconicidad que se experimenta en las artes visuales a principios del siglo XX.

Esta circunstancia no es completamente nueva en la historia del arte, como ha recordado a menudo E. H. Gombrich. Turner, Whistler, y, poco después, los impresionistas provocaron dudas muy similares entre el público y la crítica de la época. Escribe Meyer Schapiro: “Mientras que las escuelas posteriores criticaron a los impresionistas por considerarlos meros fotógrafos de la luz solar, los contemporáneos del impresionismo abusaron de su irrealidad monstruosa” (*Op. Cit.*).

Lo abstracto atribuible a un déficit del intérprete.

El neurólogo Oliver Sacks (1933 – 2015) documenta los testimonios de algunos ciegos de nacimiento que recuperan la visión tras una intervención quirúrgica. Lo que podría servir para entender algo mejor cómo opera la percepción en ausencia total de una experiencia visual precedente, sin haberse podido por tanto constituir en la mente de los intérpretes, ni, lógicamente, consolidarse, el equivalente del contenido de las palabras, pero en el plano de los objetos.

Estos pacientes reúnen la doble condición de neonatos al sentido de la vista y de adultos capaces de transmitir con precisión sus experiencias.

Sacks recoge de segunda mano los primeros instantes de Virgil, un ciego de nacimiento, como vidente: “en ese primer momento no tenía ni idea de lo que estaba viendo, había luz, había movimiento, había color, todo mezclado, todo sin sentido, en una mancha. En ese momento de la mancha brotó una voz, una voz que dijo: ¿Y bien? Entonces y sólo entonces, comprendió finalmente que aquel caos de luz y sombras era una cara, de hecho, la cara del cirujano” (“Un antropólogo en Marte”. 1997: 151–152).

Otro paciente relata que durante las semanas siguientes a la operación, las luces de la calle vistas a través de las ventanas, se le figuraban manchas adheridas a los propios cristales. Un tercer paciente interpretaba las escaleras como una superficie plana de líneas paralelas, un galimatías impenetrable.

Experiencia equivalente a la de pacientes con agnosia asociativa: “aquella en la que la percepción parece adecuada para permitir el reconocimiento y, no obstante, el reconocimiento no ocurre. Se dice que implica una percepción normal despojada de su significado” (Martha J. Farah: 1995).

Nos encontramos por tanto, ante la experiencia de significantes incomparables, ante la imposibilidad de proyectar objetos visualmente conocidos, conocimiento visual adquirido o rango icónico, sobre el continuo visual. Dicho de otro modo: significantes sin significado que pueda derivarse de los objetos, percepción sin semántica asociada a objetos de rango icónico. En tales circunstancias la verdadera cara del continuo es el desorden.

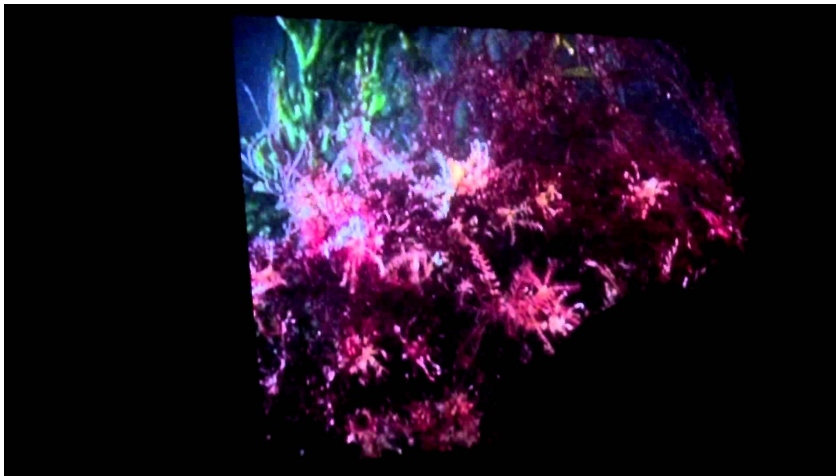
La tercera dimensión y lo abstracto.

Greenberg argumentaba que la pintura se había hecho abstracta porque se había hecho crítica con la tercera dimensión figurada de los cuadros, a la búsqueda de su propia especificidad, al encuentro de su pureza como medio artístico. Según Greenberg la abstracción no surge porque se busque la abstracción en sí misma, sino porque se busca la verdad del medio. De acuerdo a esta idea, la abstracción sólo sería uno de los subproductos de esa búsqueda que el teórico norteamericano relacionaba al espíritu crítico de la modernidad. La pintura de R. Magritte y la de M.C. Escher, por ejemplo, podrían ser consideradas igualmente modernas, ya que conseguían hacer explícita la mentira del ilusionismo aunque, este caso, sirviéndose del ilusionismo, abundando en la figura retórica conocida como paradoja. La forma de hacer explícita la planitud del lienzo propia de la pintura abstracta es actuar coherentemente a tal circunstancia, es decir, siendo fundamentalmente plana.

No puede confundirse, sin embargo, la causa con el efecto. No se puede asimilar planitud a abstracción así como no se puede asimilar automáticamente tercera dimensión real o figurada a iconicidad. Lo característico de la abstracción es su carácter anicónico. La imposibilidad de reconocimiento de un objeto de rango icónico en un

significante dado, plano o tridimensional, y también la imposibilidad de reconocimiento en sentido icónico del propio objeto.

El constructivismo ruso, por ejemplo, adscrito a la corriente abstracta, consideraba la obra de arte como la visualización de una estructura espacial. Esta visualización podía estar o no mediada por una representación ilusionista en un cuadro o en una foto. Una elección u otra, pintura o escultura, no afectaba a la consideración de la obra como abstracta. Una fotografía del "Monumento a la tercera internacional" (Tatlin, 1919) podría ser tomada simultáneamente como obra abstracta (como fotografía abstracta), y como representación icónica de un objeto abstracto. Una película experimental como "*Ballet Mecanique*" de Fernand Leger (1924), como filme abstracto o como filme icónico de unos objetos, las máquinas, susceptibles de ser considerados en esa época objetos de rango abstracto, provisionalmente inéditos, capaces de provocar extrañamiento. Algunos de los filmes del naturalista y documentalista Jean Painlevé ("*Les Danseuses de la Mer*", 1956; "*Les Oursines*", 1958) presentados como ejemplos de cine surrealista, podrían entrar también, y por los mismos motivos, a la esfera del cine abstracto. El aspecto insólito de las criaturas del fondo del mar, con las que estamos poco o nada familiarizados, las hace, en nuestra opinión, acreedoras a la categoría de seres vivos abstractos.



Fotografía 5.1: Painlevé, Jean. 1956: "*Les Danseuses de la Mer*". Videograma.

Cosa diferente es el cine abstracto de los pioneros Viking Eggeling ("*Rhythmus 2P*", 1921), Hans Richter ("*Symphonie Diagonale*", 1921) y Walter Ruttmann ("*Opus I*", 1922), porque en este caso de lo que se trata es de pintura abstracta animada y no de captura cinematográfica de lo abstracto.

Podemos caracterizar a la escultura abstracta o al objeto abstracto (vivo o inerte) como lo abstracto de bulto redondo, lo abstracto expresado en tres dimensiones. Y a la pintura abstracta (pero también a la fotografía, el cine y el vídeo abstractos), como lo abstracto expresado en dos dimensiones (ancho y alto) más la dimensión figurada (ilusión de profundidad) y, en algunos casos, el tiempo.

La existencia de una fotografía abstracta desmiente, en cierto modo, la exclusividad artística de lo abstracto. No porque la fotografía no sea un arte sino porque representa objetos según las reglas de la óptica y la perspectiva que le proporciona automáticamente la cámara. La fotografía abstracta adjunta una suerte de autenticación de lo abstracto (una declaración de que lo irreconocible realmente estaba allí fuera,

frente al objetivo de la cámara). Esta tendencia fotográfica va desde Laszlo Moholy Nagy (“*Photogram*”, 1926) hasta Adam Fuss (“*Untitled*”, 1991), pasando excepcionalmente por las fotografías figurativas parcialmente cubiertas de pintura con criterio informalista y las fotografías abstractas parcialmente cubiertas de motivos figurativos, del alemán Gerhard Richter (1932 –), haciendo coexistir exactamente al mismo nivel lo icónico–abstracto.



Fotografía 5.2: Richter, Gerhardt. 2006: “Sin título”. Pintura plástica sobre fotografía. 10 x15 cm.

Enfoque de lo abstracto como arte de huella.

En todo caso, la ausencia de referente en sentido icónico o la amplitud inoperante de ese referente, no deja a la abstracción fuera de la denotación. La ausencia de denotación de rango icónico (denotación de destino) puede dar paso a una denotación de otro tipo (una denotación de origen) y, en consecuencia a otro tipo de lectura y otros campos semánticos.

Fácilmente podemos documentar cierto arte abstracto (el informalismo, el *Action Painting*, la pintura matérica) como **arte de proceso** que finaliza en el residuo o huella dejado por el artista. Planos significantes que se refieren a sus actos y/o a sus agentes productores, una materia y unas fuerzas denotadas por este medio, vestigios de procesos naturales o artificiales.

Yves Klein utiliza a mujeres desnudas como pinceles en sus famosas antropometrías (años 50). En el *land art* (Smithson, “Muelle en espiral”, 1970; Long, “Seis círculos de piedras”, 1981) los artistas tratan de dejar huella en el paisaje. En el *body art* (Chris Burden, “*Shoot*”, 1971; Dennis Oppenheim, “*Position for Second Degree Burn*”, 1970) de admitir la huella de algún agente externo, una bala o la radiación solar, sobre el propio cuerpo.



Fotografía 5.3: Klein, Yves, 1951: “Antropometría”.

En relación al *Action Painting* escribe G. Solana: “A veces el expresionismo abstracto sustituye la referencia icónica o simbólica al cuerpo (a un cuerpo representado) por la referencia indéxica al cuerpo del artista. El gesto pictórico es otro modo de introducir el cuerpo en la pintura: a través de sus huellas, de su impronta física” (2005 :22).

Santos Zunzunegui señala, además, que “toda imagen es una huella de su acto productor” (1989: 102). Lo que equivale a decir que toda obra de arte es abstracta a ese nivel, en el que operan, por ejemplo, los restauradores y los especialistas en autenticación de obras de arte.

Enfoque de lo abstracto como arte de síntoma.

Significantes dinámicamente conectados a objetos contiguos (lógica o físicamente), conjuntos significantes que se interpretan como haciendo par orgánico con algún objeto simultáneo. Aunque a menudo ese objeto sea inasequible él mismo, y se manifieste sólo a través de tales conjuntos significantes (careciendo en sí mismos de manifestación).

Como se hace evidente, por ejemplo, en las llamadas esculturas de líquido magnético: “*Protude, Flow*” de Sachiko Kodama y Minako Takeno (2055) o “*Morpho Tower / Two Standing Spirals*” también de Sachiko Kodama (2007). Estas obras de arte cinético son posibles a partir de soluciones coloidales, la suspensión de pequeñísimas partículas ferromagnéticas en aceite, capaces de polarizarse en presencia de un campo magnético. Las variaciones inducidas en tal campo magnético provocan que el líquido adopte dinámicamente series de formas. Estas formas son signos síntomas de tales campos. Síntomas de un objeto inasequible a los sentidos, una fuerza física, el magnetismo. Pues los campos magnéticos no tienen expresión sensible para nosotros, no forman parte del

continuo al que tenemos acceso por medios naturales. Las evidentes pautas formales surgidas por esta influencia invisible se deben a que no son campos homogéneos, aunque sí regulares. Y una completa ausencia de pautas formales, tan abundante en la naturaleza, será el resultado de una completa falta de regularidad.



Fotografía 5.4: Kodama, Sachiko. 2015: “Protude, Flow”. Videograma.
<https://www.youtube.com/watch?v=I3fHTcn3fMI>

Generalizando: si lo abstracto resulta ser ausencia de reconocimiento de tipo icónico en el continuo, puede ser que lo abstracto sea sólo la percepción tautológica del continuo, la percepción en sí de la capa fenoménica adherida a lo real.

El continuo favorece esta lectura, pues la ordenación del continuo en objetos significativos para el ser humano, es escasa. Lo abundante es lo otro, el carácter irregular, el desorden. Escribe George Bataille: “informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. [...] Haría falta, en efecto –para que los académicos estén contentos– que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (1929–1939: 55).

El efecto de hurtar el objeto de rango icónico a la percepción será que el énfasis recaiga en la percepción misma, en el continuo. De ahí la aseveración de Kandinsky: “en la abstracción, lo objetivo reducido al mínimo debe ser reconocido como lo real de efecto más potente” (1912. Hess, Walter. 1956: 151). Y la declaración homóloga del teosófico P. Mondrian: «sólo cuando estemos en lo real absoluto el arte no será ya más necesario».

El continuo todo, la masa significativa actual, cualquiera de sus fragmentos, puede adscribirse en última instancia y siempre a la clase indicial de síntoma. El continuo, puro carácter significativo, tiene la forma semiótica de un gigantesco índice dinámico de “lo real”, su objeto productor.

Lo abstracto sería también el resultado de oponer, frente a todo estímulo distal, un enfoque interpretativo de síntoma, una recepción de fragmentos del continuo en sus estrictos términos de índice dinámico de lo real inasequible. Pues toda cualidad percibida es un índice de la materia y/o de la energía. Y según asevera la contemporánea teoría cuántica de campos: materia y energía no son también sino índices dinámicos de las partículas subatómicas.

Enfoque de lo abstracto como arte de señal.

La lectura de vísceras por los augures romanos, la lectura de los posos del té, la lectura de la bola de cristal, la lectura de las líneas de la mano, la interpretación astrológica, etc. Merece la pena detenerse un instante en el carácter estético de esta clase de significantes inobjetivos (inobjetivos en sentido icónico), de estos índices que la mentalidad mítica o mágico religiosa siempre se muestra dispuesta a enlazar a hechos u objetos del futuro. La mayoría de las llamadas “mancias” se apoyan, como veremos, en alguna manifestación de lo abstracto, necesitan, al parecer, de un plano significativo de este tipo en el que puedan influir, con el que se puedan poner en conexión, esos hechos u objetos.

La quiromancia (lectura adivinatoria de las líneas de la palma de la mano), la aeromancia (lectura adivinatoria de las nubes), la geomancia (lectura adivinatoria del suelo o de la configuración adoptada por unas piedras arrojadas al suelo), la hidromancia (la adivinación y descubrimiento de hechos por medio del agua, basándose en las corrientes, color y flujo), la litomancia (lectura adivinatoria basada en el sonido al golpear unas piedras y otras), la ornitomancia (arte adivinatoria practicada en la antigua Grecia y en Roma, basada en la interpretación del dibujo realizado por las aves en el vuelo), piromancia (adivinación según la evolución del color o forma de una llama), teomancia (lectura adivinatoria basada en la disposición de los posos del té), metoponancia (lectura adivinatoria de las líneas de la frente), etc.

Tomados en términos estéticos esos planos expresivos utilizados por los adivinos y augures son susceptibles de ser considerados arte de índice en el rango de señal.

La literalidad expresiva no existe.

Van Doesburg escribió en 1930: “un elemento pictórico [en el arte concreto] no tiene otro significado que él mismo y por consiguiente, el cuadro no tiene otra significación que él mismo” (1930, “Manifiesto del *Art Concret*”, citado por Anna Moszynska; 1990: 104).

Y para O. Ducrot y T. Todorov: “Un significativo sin significado es simplemente un objeto, es pero no significa; un significado sin significativo es indecible, impensable, es lo inexistente” (1972: 122).

Se reclama de lo abstracto entonces, el carácter literal del plano significativo, su carácter de objeto.

Pero este objeto que es lo abstracto resultante de la ausencia de representación de objeto de rango icónico ¿qué clase de objeto es y de qué clase de signo? No puede ser desde luego objeto de rango icónico. Si fuera tal clase de objeto ya pertenecería a un plano de objeto y a un plano de contenido de los objetos de rango icónico. No sería ya abstracto. No puede ser tampoco objeto de rango hipo icónico porque se abriría también a un plano de contenido de las cualidades. Tampoco puede ser objeto de rango indicial, porque objeto y significativo no pueden ser coincidentes (principio de alteridad). Resulta entonces que el objeto que es lo abstracto resultante de la ausencia de representación de

objeto de rango icónico, no puede ser él mismo objeto de rango icónico, ni de rango hipo icónico ni de rango indicial.

No existe un objeto de esas características, no puede existir un objeto sin rango, no puede existir significante sin significado. En presencia de un intérprete la literalidad es imposible. El continuo es interpretado, pertenece a la interpretación, es todo él una representación, está todo él del lado del mundo.

Un intento de redefinición de lo abstracto.

Caracterizaremos entonces lo abstracto como fragmentos del continuo sin adscripción icónica evidente (lejos del iconismo de segundo grado). Extremismo en el extremo inferior del eje icónico, iconicidad débil, iconicidad de cualidad, iconicidad de denotación icónica amplísima, inconcreta, percepción de las cualidades en sí.

Si lo icónico es el encuentro humano con los objetos del ámbito humano de interés, surgidos de ese continuo, lo abstracto sería el encuentro humano con los objetos situados fuera de la esfera humana de reconocimiento, objetos todavía no humanizados pero aún así enfrentados a la percepción. Objetos en trance permanente de disolución, de retorno al significante primordial, de recaída en la indiscriminada manifestación sensible de lo real, el continuo.

Toda experiencia visual, olfativa, háptica, gustativa, auditiva, o una combinación de tales experiencias que resulte intransitiva en sentido icónico fuerte, que no redunde en reconocimiento de objeto consolidado, en denotación de destino hacia un objeto de rango icónico, podría ser calificada de abstracta.

Totalidad o fragmentos del continuo, obligados a una posibilidad denotativa de tipo indicial. Obligados a un enfoque interpretativo de huella: lectura de rastros, vestigios, residuos relacionables a todo tipo de objetos, agentes y procesos impresores. Enfoque interpretativo de síntoma: lectura del gran síntoma de lo real, ese objeto inasequible que se manifiesta a los intérpretes a través del continuo, pero que carece en sí mismo de manifestación, lectura de la materia como ejercida por la energía y de la energía como ejercida por la materia, lectura de toda forma como “diagrama de las fuerzas” visibles u ocultas (“*On growth and Form*”, D'Arcy Thompson, 1917). Enfoque interpretativo de señal: lectura de lo abstracto como conectado a hechos u objetos futuros, como en los planos significantes utilizados en las mancias.

Modos de lectura e interpretación de lo abstracto.

Lectura del signifiante. Plano de expresión.

- a) En el canal **visual**: Apreciación de un planteamiento y de la desviación o variaciones de forma, color, posición, tamaño y, en el caso de evolución en el tiempo, de la duración.
- b) En el canal **auditivo**: Apreciación de un planteamiento y de la desviación o variaciones en altura, intensidad, timbre y duración de los sonidos. Articulación de los sonidos en sistemas tonales, trazado melódico, armonía, contrapunto (apreciación de la norma, del tema, y de la desviación o variaciones al tema, dentro del sistema articulado).
- c) En el canal **gustativo**: Apreciación de un planteamiento y de la desviación o variaciones en la presencia de lo amargo, lo ácido, lo dulce, lo salado, lo picante, lo astringente, lo umami y lo graso.
- d) En el canal **olfativo**: Apreciación de un planteamiento y de la desviación o variaciones en la presencia de lo alcanforado, lo almizclado, lo etéreo, lo floral, lo mentolado, lo picante, lo pútrido.
- e) En el canal **táctil**: Apreciación de un planteamiento y de la desviación o variaciones en la presencia de presión, temperatura, aspereza o suavidad, dureza, dolor.

Lectura e interpretación denotativa. Plano de objeto.

- f) En el ámbito del **iconismo de segundo grado**, lo abstracto queda como el margen insignificante de lo icónico, aquello que sirve para que puedan mostrarse en contraste las figuras, los objetos reconocibles, que son los que orientan el contenido. Lo abstracto queda relegado en una palabra, a fondo, a fondo informe.
- g) En el ámbito del **iconismo genuino** lo abstracto se interpreta como reconocimiento de las cualidades en sí mismas.
- h) En el **ámbito del índice** las posibilidades de interpretación son mayores:
 - 1. Interpretación de lo abstracto como texto de **huellas** relacionables a todo tipo de objetos impresores, vestigio último de los procesos que desembocan en un signifiante determinado.
 - 2. Interpretación de lo abstracto como texto de **síntomas**, índices conectados a objetos lógicos o físicamente contiguos, a menudo completamente inasequibles ellos mismos, manifestándose a través de tales textos, pero careciendo en sí mismos de manifestación.
 - 3. Interpretación de lo abstracto como textos de **señales**, es decir con expectativa de objeto u objetos ulteriores.

Lectura e interpretación de significado. Plano de contenido.

Por lo que se refiere a los contenidos, el espacio de interpretación y de relación de lo abstracto es tan amplio como le sea reconocido por la cultura. Asociadas a lo abstracto hay poéticas reconocidas del espacio (Malevitch), el equilibrio (Mondrian), el gesto (Action Painting), el suelo (Dubuffet), el color (Rothko), etc.

Citaré a este respecto un texto de Antoni Tàpies en el que el autor reflexiona sobre la poética del muro que se podría derivar de sus obras de esa época: "...mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros. (...) ¡Cuántas sugerencias se

pueden desprender de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos de la naturaleza; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico, sugestión de la unidad primordial de todas las cosas; materia generalizada; afirmación y estima de lo terreno; (...) campo de batalla, jardín; terreno de juego; destino de lo efímero...” (1992: “*Comunicación sobre el mur*”).

Abstracción y diseño. La expansión de lo abstracto.

La forma en que el arte abstracto de vanguardia ha influido en la producción industrial es lo que se ha dado en llamar diseño. La abstracción se ha convertido, por tanto, en un aliado de los sistemas productivos en la renovación de su oferta de objetos, cuyos ciclos, beneficiados por lo abstracto, son cada vez más cortos.

Las visitas de Monsieur Hulot a la vanguardista casa de su hermana, en el filme “Mi tío” (Jacques Tatí, 1958), representan espléndidamente las servidumbres de esta creciente cohabitación de la humanidad con la actualidad de lo irreconocible continuamente renovado, o sea, con lo abstracto industrializado.

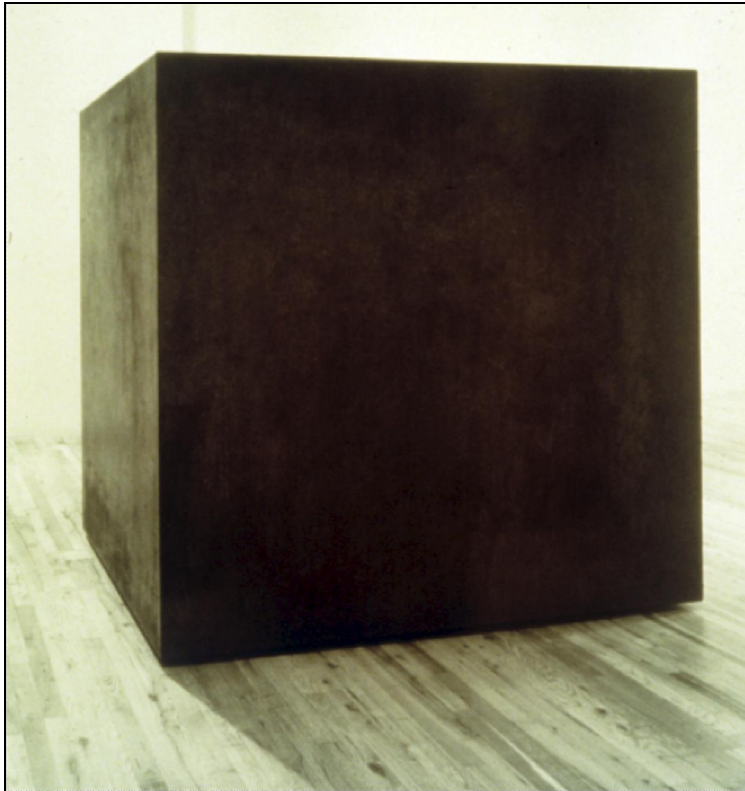
En EEUU primero y ahora en China, el vertiginoso reemplazo de la ciudad, continente principal de la civilización, y de sus contenidos, incluyendo a los mismos ciudadanos, su permanente construcción *de novo*, me parece la cuestión de lo abstracto pero a gran escala. Tales áreas urbanas son capaces de proporcionar experiencias continuamente renovadas de un conjunto gigantesco de objetos, experiencias estéticas en el sentido apuntado por el teórico formalista ruso Víktor Shklovski: “El propósito del arte es el de transmitir la impresión de las cosas como visión y no como reconocimiento” (1917: 16). Podemos decir que la profecía del constructivismo ruso y de la Bauhaus, el diseño constantemente renovado de todo, es un trabajo de grandes dimensiones actualmente en curso.

6. ANÁLISIS DE TEXTOS ABSTRACTOS.

Analizaremos a continuación el modo expresivo característico del arte abstracto y de sus objetos. Analizaremos también los planos de objeto subsistentes en esta clase de signos: cualidad, huella, síntoma y señal. Así como los campos semánticos (planos de contenido) a los que nos pueden conducir dichos objetos.

Comentaremos a ese respecto expresiones de lo abstracto tan diversas como: el residuo de una performance gráfica de Tony Orrico; un gato en una postura imposible, registrado en una fotografía de Ana Nieto; una fotografía al colchón de un indigente, de la misma fotógrafa; un fenómeno ionosférico como la aurora boreal; una escultura minimalista de Tony Smith; la casa hostil pero moderna de *Madame Arpel* en el filme "Mi tío" de Jacques Tatí; un cuadro de *Art&Language* que representa un Pollock que representa con harta dificultad a Lenin; una fotografía de Roberto Botija que representa el cadáver de una cabra al límite de la desintegración; y otra de Estitxu Aguiriano, que representa un tronco de un árbol que representa un rostro siniestramente torturado.

“Die”, Tony Smith (1962).



Fotografía 6.1: Smith, Tony. 1962: “Die”. Acero, 1,82 m³. Fuente de la imagen: World Art Kiosk, California State University. <http://worldimages.sjsu.edu/>

Se titula *Die* (¡Muere! en inglés, infinitivo sin *to*, imperativo). Se trata de una caja de acero de 1,82 m. por 1,82 m. por 1,82 m., (más o menos la altura de un hombre), pintada en color negro mate. Una obra del escultor Tony Smith (1912 – 1980).

Surgen de inmediato algunas cuestiones:

1. ¿Es un cubo o sólo lo representa? ¿Es el significante o el objeto del signo cubo?
2. ¿Es una **escultura abstracta**, un objeto presentado o la **representación de un objeto ausente**?
3. ¿Debe ser interpretado literalmente?

La respuesta a la primera cuestión es que se trata al mismo tiempo, y sin contradicción, de un cubo concreto y de la representación de otra cosa, el cubo.

Lo reconozco como un cubo por haber frecuentado este concepto en muchos otros objetos, por haberlo abstraído de mi encuentro con otros objetos estructuralmente idénticos, como consideran los **empíricos**. Claro que también podría ser que la cubidad fuera un *a priori* inscrito en mi conciencia, como postularon los **idealistas** durante siglos. En el primero de los casos podría, hipotéticamente, extraviar o no haber adquirido nunca el conocimiento, la idea o concepto de la cubidad, la capacidad de reconocer un cubo en cierto segmento del continuo.

Esto no es tan extraño. Algunos accidentes cerebrales producen agnosia asociativa, una incapacidad de percibir y de reconocer aquello que uno tiene ante sus ojos. Si yo

padeciese ahora un trastorno de ese tipo: ¿Qué estaría contemplando, qué tendría ante mis ojos? ¿Un objeto informe? ¿Ni siquiera eso? ¿El continuo puro, sin atributos?

Según parece, cuando algunos ciegos de nacimiento recuperan la vista, son capaces de captar de inmediato cualidades, pero no objetos, son capaces de ver al instante figuras y color, luz y movimiento, pero no de atribuirles su pertenencia permanente a algo o a alguien.

Por otra parte, “*Dié*” es el signo icónico tangible, el significante, de la idea o concepto llamada cubo. Y al mismo tiempo uno de los imperfectos objetos de ese concepto en tanto que signo. Es un representamen del cubo ideal y es lo representado por ese cubo ideal como signo. Es signo icónico de la idea de **cubo** y objeto de rango icónico denotable por tal idea. Uno de los innumerables objetos denotados por el símbolo lingüístico “cubo”, por el tipo visual “cubo” y por el concepto geométrico “cubo”: hexaedro regular de seis caras, ocho vértices, doce aristas y veinticuatro ángulos rectos. Una de las muchas denotaciones posibles del *designatum* “cubo”, uno de los muchos cubos empíricos que se pueden hacer pertenecer a ese conjunto.

Y también es la única denotación de su título: “*Dié*”. Una escultura de Tony Smith ofrecida en el contexto del arte norteamericano de neo vanguardia de los años sesenta. Considerada por muchos como una obra de arte, como un objeto digno de consideración estética, formando parte del movimiento artístico denominado *minimal art*.

Si “*Dié*” resulta un objeto estético es, paradójicamente, por la escasa expresividad de sus planos de expresión y de objeto en un contexto, el del arte, caracterizado por una alta densidad expresiva y/o semántica. El modo en que se concreta el significante (la reducción del significante al mínimo) y la clase de objeto a la que se refiere (el concepto de cubo), produce un choque extraordinario.

A la cuestión sobre la abstracción o iconicidad de la obra, mi respuesta sería que “*Dié*” puede ser considerada tanto una obra de arte abstracto como una obra de arte figurativo. Una escultura abstracta en el sentido de que su objeto no tiene un rango icónico clásico (no es un bodegón, no es un paisaje, no es un retrato). Una obra de arte figurativo si se la considera como una representación o diagrama del concepto cubo, y no como el cubo mismo.

En cuanto a su carácter literal. La obra de Smith se titula “*Dié*” y no “Cubo negro de acero de 1.82 m de lado”. El título de la obra de Smith no encierra una descripción literal de la obra (como por ejemplo hacía Malevitch en “Cuadrado blanco sobre fondo blanco”). La cuestión es entonces averiguar en qué sentido puede haber una referencia de la obra a la muerte según indica el título. El título lanza un desafío que sólo se puede resolver construyendo para la obra un plano de contenido coherente a lo que ofrece la escultura (no hay que inventar nada).

Para George Didi-Huberman (“Lo que vemos, lo que nos mira”, 1992), la clave de “*Dié*” no está en lo que se resuelve “a simple vista”: la forma, el color, el tamaño, la escala humana del cubo. Sino precisamente en lo otro, lo que no se resuelve: el espacio interior generado por el cubo. “Si se piensa el espacio como un sólido, mis esculturas mismas son como vacíos practicados en ese espacio” había dicho al respecto Smith (citado por Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 1992: 70).

Un interior incierto y desconocido, inasequible a la mirada, un espacio impenetrable, tan alto como el hombre de Vitrubio. Al contemplar el cubo se sospecha que es un cubo hueco y que está vacío. Como puede uno sospechar de cierto cuerpo yacente que está vivo y que no es un cadáver. La posibilidad contraria es siniestra. Sólo con la mirada es

imposible saber una cosa o la otra. Pero la mirada es lo único de lo que se dispone frente a la obra.

Que el cubo es un cubo es una tautología, que se piense que el cubo esté vacío u ocupado es una creencia. Es esto y no otra cosa, dice Didi-Huberman (*Op. Cit.*), lo que excita nuestra mirada, lo que hace de este cubo un objeto expresivo o estético, un artefacto, una obra de arte, en definitiva (*Ibíd.*).

Sopa de cuerpo, sero de muerte: "Paisajes al margen", Roberto Botija (2007).



Fotografía 6.2: Botija, Roberto. 2007: "Paisajes al margen". Fuente de la imagen: cartel anunciador de la exposición. Casa de Cultura Ignacio Aldecoa, Vitoria.

La imagen que aquí se muestra pertenece a un cartel. Anuncia una exposición de la que forma parte titulada "Paisajes al margen", del vizcaíno Roberto Botija.

Hasta que no he sabido que era una fotografía ha tenido para mí la consideración de pintura, de pintura abstracta. Así la he tomado inicialmente. Por un momento mi mirada se ha posado en la masa naranja de la derecha, casi incandescente en contraste con el gris ceniza predominante a su alrededor. Después he recorrido la imagen de un punto a otro, demorándome aquí y allá cada cierto tiempo.

Cuando he sabido que era una fotografía (un exceso de detalle en algunos puntos, unos brillos húmedos, una cierta apariencia satinada y compacta de la imagen, la han delatado como tal) entonces me he preocupado por su denotación, me he preocupado de averiguar qué representa.

De completamente abstracta, proporcionando una experiencia exclusivamente plástica, cuando me parecía una pintura, la imagen ha pasado a menos abstracta o ligeramente icónica cuando he llegado a la conclusión de que se trataba de la fotografía de un suelo encharcado, topos escasamente diferenciable (un suelo encharcado más, uno de tantos), aún bastante abstracta, por tanto.

Finalmente he reconocido en ella los jirones de **una cabra muerta** al borde de la descomposición total. Un cadáver supurando líquidos sobre un charco repugnante. Y entonces ha pasado para mí a la consideración de icónica, de suficientemente icónica.

Que haya renunciado, provisionalmente al menos, a la interpretación abstracta cuando he reconocido la imagen como fotografía no quiere decir que no haya posibilidad de fotografía abstracta. Tal posibilidad existe y tenemos buenos ejemplos de ello (desde Laszlo Moholy Nagy hasta Adam Fuss).

Aunque yo deduzca de una imagen que se trata de una fotografía, aunque sea capaz de reconocerla como tal, si no soy capaz de reconocer nada en ella, de encontrar su denotación o denotaciones en sentido icónico, entonces avanzo o retrocedo, según se mire, a otro nivel de percepción y/o de denotación. Al nivel, precisamente de lo abstracto.

Pero esta fotografía de Roberto Botija es capaz de inducir la trayectoria contraria, de transportarnos de lo abstracto a la denotación icónica, a la representación.

La sopa de cuerpo, el sero de la muerte: ¡cuántas ideas, cuántas connotaciones, cuánta significación en definitiva, se desprenden de esta sugestiva imagen! **Corrupción produciendo plástica**, abstracción en la muerte de un referente de rango icónico y su disolución en el continuo indiscriminado.

Aurora boreal.



Fotografía 6.3: Anónimo. Aurora boreal.

De entrada, podríamos decir que la aurora boreal no facilita la individuación. No es ni estática ni estable, sus límites son cambiantes y borrosos, no se repite nunca en términos exactos y no es sólida, pertenece más bien al cuarto estado de la materia, el plasma. Evoluciona constantemente en un espacio tiempo no objetivable, porque ¿cuándo se puede decir que ha empezado o que termina una aurora (segundo arriba o abajo) y qué espacio (hectómetro cúbico más o menos) viene a ocupar, si es que de alguna manera ocupa espacio... la luz coloreada?

El Grupo Mi ha dicho que un objeto es la suma de sus propiedades permanentes (1999: 69). Pero lo permanente en las auroras boreales es precisamente la ausencia en general de tales propiedades. La dificultad de aprehender los signos particulares, el carácter único, de una aurora boreal determinada acontecida durante cierta noche ártica. Ausencia que constituye lo permanente que autoriza su reconocimiento (su reconocimiento genérico).

Podríamos decir entonces que se reconoce como aurora boreal cierto fenómeno visual deficitario en ese sentido. Lo permanente de la aurora es colorear el cielo nocturno en un variado estilo informe.

Cualquier aurora se nos ofrece a este respecto de un modo extrañamente platónico: es todas las auroras y ninguna de ellas en particular. El reconocimiento del fenómeno no quiere salirse de este nivel de conjunto, no puede ascender o descender (según se mire) al nivel inferior de objeto único y exclusivo. La Aurora genérica, la Aurora como clase, el universal que me permite reconocer a las auroras individuales, es lo sustancial, y la aurora concreta, el accidente. De todos modos, y con la notable excepción de Funes el memorioso, aquel fantástico personaje de J. L. Borges (1899–1986), capaz de recordar un día entero de su pasado en todos sus detalles, hazaña que le llevaba exactamente un día (“Ficciones”, 1954) ¿quién podría y, sobre todo, qué interés práctico tendría realizar semejante proeza discriminativa, tamaño esfuerzo cognitivo?

La segunda cuestión es la de la naturaleza como artista. Una cuestión clásica del arte. Parece obvio que el carácter estético de los objetos es una apreciación subjetiva, un contenido cultural. Las llamadas bellezas naturales, fenómenos expresivos como la aurora o los volcanes en erupción, que atraen a cientos de miles de visitantes en todo el mundo, son objetos de culto de la sensibilidad romántica, espectáculos que favorecen por su escala sobrehumana una experiencia de lo sublime. Por mucho que el autor de tales obras, sea la naturaleza, la apreciación estética pertenece a sus receptores, seres humanos orientados por ciertas declaraciones culturales.

La aurora resulta en todo caso un texto intransitivo, un texto que no se refiere a nada en sentido icónico fuerte. La aurora es el índice visible de algo, y, al mismo tiempo, puro despliegue de cualidad.

Para una sensibilidad “abierta a” y “educada en” lo abstracto, una aurora boreal es, sin duda, un espectáculo recomendable.

Gato sobre gato: "Gato", de Ana Nieto (2011).



Fotografía 6.4: Nieto, Ana. "Gato", 2011. Fuente de la imagen: cortesía de la autora.

Extraño gato. A la vez vuelto y tendido sobre sí. Vuelto sobre sí mismo y tendido sobre una raída manta o colcha con diseño de tigre, que le refiere y a la que se refiere, en un fuego cruzado de felina inter referencialidad.

Hay algo abstracto en un gato, algo estrictamente decorativo en su piel, como se hace evidente en ese fondo sobre el que ha sido fotografiado. Un diseño o motivo textil que todos hemos observado en algún hogar, en algún comercio, alguna vez.

Esta redundancia de gato sobre gato es, por tanto, la primera causa eficiente de la fotografía de Ana Nieto. La segunda es, sin duda, la exagerada torsión en la que ha sido sorprendido ese gato.

Porque un gato es habitualmente, en términos formales, algo bastante menos geométrico que una elipse. Normalmente nos muestra una cabeza, una cola y cuatro patas. Precisamente lo que este gato, en el abandono de sí al que se ha entregado durante la siesta, parece negarnos. Cuesta encontrar la cabeza. Y uno se pregunta dónde han podido quedar alojados, dónde deberían ser buscados, sus famosos tres pies.

Definitivamente a veces aparece lo siniestro en la fotografía abstracta. Y esta fotografía de un gato que es tan abstracta como siniestra (un poco abstracta y un poco siniestra, a la vez), contribuye, en mi opinión, a la demostración de tal hipótesis.

Lo amenazante que emerge aquí es, precisamente, el riesgo en que se pone al signo icónico de extraviar el objeto, el riesgo en que se coloca tanto a signo como a objeto de abandonar su condición icónica. El riesgo, por tanto, de que el intérprete empiece a dudar de sus capacidades.

Lo que la fotografía, según el prejuicio dominante, te debería dar –el reconocimiento inmediato de un objeto reconocible– la abstracción te lo niega. Lo reconocible que la fotografía debía garantizar, se contradice con lo irreconocible que de hecho nos entrega. En lo reconocible, familiar y tranquilizador, se agazapa y esconde lo que podríamos llamar, abstracto–siniestro.

La extraña pareja Lenin–Pollock: "Retrato de V.I. Lenin con gorra, al estilo de Jackson Pollock, III", de *Art&Language* (Michael Baldwin, Mel Ramsden), 1980.



Fotografía 6.5: *Art&Language*. 1980: "Retrato de V.I. Lenin con gorra al estilo de Jackson Pollock III". Fuente de la imagen: catálogo en línea de la colección de la Tate Modern, Londres, Inglaterra.

Algunos alcanzan a ver el rostro de Cristo en el fondo de una sartén manchada de grasa. O a la Virgen en una tostada. Michel Baldwin y Mel Ramsden (*Art&Language*) nos piden que hagamos el esfuerzo de ver a Lenin en un Pollock.

Es el mismo título de la obra el que nos exhorta a la realización de tal proeza. Tratar de reconocer al personaje histórico dentro de la maraña de salpicaduras característica de la época más celebrada del pintor norteamericano. Encontrar una representación del político universal en algo tan poco adecuado como un cuadro pintado en el estilo de Pollock de finales de los años cuarenta.

Porque la pintura de Pollock de este período es en esencia una pintura de índice y no de icono. El residuo, la huella, de una serie de maniobras realizadas por el artista frente al lienzo según ciertas reglas muy básicas: uso de pinturas bastante diluidas, apoyando el lienzo en el suelo, ocupando o intentando ocupar toda la superficie, haciendo gotear o salpicando la pintura sobre el lienzo por medio de botes agujereados, brochas y palos, atacándolo desde todos los lados. Y, por supuesto, con lealtad plena al paradigma abstracto: sin modelo o referencia icónica de ningún tipo.

Por el contrario, el Pollock de *Art&Language* se ha pintado precisamente para proporcionarnos una representación, un retrato. Para hacer difícil pero no imposible la

presencia del rostro de Lenin en el lienzo. Dicho con otras palabras: para encontrar a Lenin a pesar de Pollock.

Porque entre lo abstracto y lo icónico, en esta obra gana claramente lo abstracto. Lo más asequible en este cuadro, la imagen dominante, es paradójicamente aquella en la que no hay transición hacia ningún referente de tipo icónico, hacia ningún objeto semiótico reconocible.

Sólo a instancia del título, alejándonos del lienzo, entrecerrando los ojos y arqueando la vista se adivina el Lenin oculto. Su rostro se nos revelará entonces apenas una fracción de segundo. Porque la incierta imagen de Lenin allí presente no puede ser sostenida por nuestra conciencia, sino con mucho esfuerzo. No puede resistir la fuerza que la empuja, por decirlo de algún modo, hacia abajo. Hacia la abstracción de gran poder disolvente que representa el Pollock.

El retrato de Lenin al estilo de Pollock no puede ser otra cosa que un **oxímoron**. Se trata aquí, en efecto, de la presencia simultánea, la unión forzada, de dos opuestos: la abstracción y la figuración, el plano y la ilusión, y, por último, esa **extraña pareja formada por Pollock y Lenin**, la espontaneidad expresiva y el cálculo político, el genuino pintor norteamericano y un revolucionario ruso.

Un hogar hostil pero moderno: "Mi tío", *Jacques Tati* (1958).



Fotografía 6.6: Tati, Jacques. 1958: "Mi tío". La cocina de madame Arpel, fotograma del filme.

Arriesgaré una definición preliminar: **el mundo** es la suma de los objetos consolidados, es decir, **la suma de lo reconocible**. Una postura estética conservadora es, en tal sentido, la que pretende la transmisión perfecta del mundo. Ese punto de vista considera que el mundo es virtuoso por el hecho de venir dado. Equipara lo humano a lo antiguo (1979, Tati: "...prefiero vivir en un barrio antiguo y humano") y opone resistencia a la novedad estética.

"Mi tío" es una película cómica que trata de los problemas de Monsieur Hulot con los nuevos objetos del siglo XX (con la novedad formal procedente en última instancia de las vanguardias artísticas). La industria de esta época acaba incorporando la "nueva plástica" a la apariencia de sus productos. Influencia directa del Vjutmás y de la Bauhaus, escuelas vanguardistas de diseño en cuyas nóminas figuraron algunos de los artistas más importantes del movimiento abstracto.

Hulot nos hace reír porque podemos identificarnos fácilmente con su torpeza. Nos hacen gracia las dificultades que le ocasionan todos estos cacharros de diseño de los que se empieza a rodear, con los que se empieza a distinguir, desde mediados de siglo, la burguesía.

Recuérdese el famoso *gag* de la cocina. Dependencia doméstica de la mayor importancia que desde este filme aspira a lo imposible: la ausencia de humo, de grasa e incluso de comestibles. Espacio para el que se pretende además la blancura de la camisa de una puritana y la limpieza de un quirófano.

En la misma línea el desencuentro general de Hulot con el resto del mobiliario de su hermana. Objetos en los que, según la lógica de cierta corriente abstracta, debe prevalecer la expresividad sobre la función (o la función expresiva o estética sobre otras), con las lógicas consecuencias.

Y, finalmente, la ultramoderna factoría donde se fabrica una especie de tubo continuo de plástico (¿qué puede haber más abstracto que aquella ilimitada manguera coloreada,

sin utilidad inmediata, incesantemente vomitada por unas resoplantes máquinas extrusoras!). No podía ser de otra manera, el primer y único día de trabajo de Hulot en la empresa de su cuñado acaba también en catástrofe.

El escepticismo total de Hulot hacia lo nuevo es lo que provoca, en cierto modo, el mal funcionamiento de todos estos objetos. El escepticismo convoca la disfunción, lo que a su vez retroalimenta el escepticismo. Lo nuevo, que es lo abstracto, requiere de convicciones fuertes.

Para el gran filósofo del arte Wilhem Worringer, la abstracción era un síntoma plástico de aquellos períodos culturales caracterizados por una marcada ausencia de empatía hacia la naturaleza (como la Edad Media). La proliferación de ornamento geométrico se correspondía, según Worringer, con épocas de recelo ecológico, de respuesta sintética a la angustia producida por el caos orgánico. Pero para Monsieur Hulot, la fuente de la angustia es precisamente la geometrización del mundo, la vida sometida al yugo de la línea recta.

La tesis de Tatí contra la arquitectura moderna: "La gente no se siente feliz rodeada por todas partes de líneas geométricas" (1979), coincide plenamente con la que expresaba Hundertwasser (el Monsieur Hulot de las artes plásticas) por esas mismas fechas. Curiosa coincidencia.

El *Verschimmelungs-Manifest* ("Manifiesto del mohó contra el racionalismo en arquitectura") de Hundertwasser, alega consistentemente contra las consecuencias del totalitarismo antiornamental de Adolf Loos, el más conspicuo ideólogo del funcionalismo ("Ornamento y delito", 1908). Ese manifiesto es especialmente significativo porque procede de un pintor abstracto, porque procede de otro artista del movimiento moderno.

Tener un enemigo común no convierte a Hulot–Tatí y a Hundertwasser en amigos. Hulot no hubiera colgado nunca en las paredes de su humilde piso–dormitorio un cuadro de este último. A Hulot le irían más los bodegones y los paisajes. No obstante lo cual, a ambos les repugnaba por igual (y por idénticas razones) el llamado racionalismo arquitectónico. Hundertwasser representa una abstracción de líneas curvas y colores intensos. El funcionalismo, a menudo cromo fóbico, representa una abstracción de líneas rectas.

Lo que se considera abstracto varía mucho de un artista a otro, de una corriente abstracta a otra. Y en el interior de lo abstracto se da también una oposición más antigua y mayor que la de la línea recta contra la curva. Otra dialéctica que incluye tanto la tesis de Hulot–Tatí y Hundertwasser contra Loos como la anterior y contraria, la de Loos contra los excesos ornamentales de la *Wiener Secession*. Y es la que enfrenta a los conservadores (aún incluso a los conservadores de lo reciente) contra los simpatizantes de lo inédito, aspirantes permanentes a la **novedad sensual absoluta**.

Lo abstracto aullante: "Gritos silenciosos en la ciudad", de Estíbaliz Aguiriano (2012).



Fotografía 6.7: Aguiriano, Estíbaliz. 2012: "Gritos silenciosos en la ciudad". Fuente de la imagen: Cortesía de la artista.

Esta fotografía de Estíbaliz Aguiriano contiene suficiente información y del género necesario para permitirnos arriesgar un primer juicio de objeto: lo que ahí se muestra pertenece al tronco de un árbol.

Sea cual sea el origen de la imagen que sustenta tal impresión, hay algo en ella, y, por tanto, en nosotros, que nos obliga a considerar como altamente probable la verdad de ese juicio. Repitémoslo una vez más: la imagen expresa un diseño y ese diseño informa de la presencia de una corteza de árbol.

El fragmento fotografiado de este árbol no es tan excepcional que ponga en riesgo su propia categoría. Pero sí se abre excepcionalmente a otra **interpretación más prometedor a**: en esa imagen se nos revela, además del tronco mismo, algo parecido a un rostro, algo semejante a la cara de alguien que padece y aúlla.

La imagen aterradora de una faz desnarigada y quejumbrosa, retrepa desde la misma base neutra que el inofensivo tronco. Estamos de nuevo en presencia de lo abstracto– siniestro, pero de abajo arriba, con lo **anodino tornándose amenaza**.

No es el rugoso tronco lo que sustenta al rostro, rostro y árbol se sustentan ambos en lo abstracto subyacente. No queda la interpretación **árbol** a medio camino entre la interpretación **abstracta** (la interpretación del significante en tanto que significante, la interpretación de la forma rugosa como diagrama de una fuerza invisible, etc.) y la interpretación **semblante humano**. Tanto árbol como rostro son figuraciones a término, signos icónicos consolidados. Ese rostro no es menos figurativo que el de **El grito**

(Edvard Munch, 1893). Y ese árbol sólo es algo más figurativo que el del dibujo de un niño de doce años.

Escribe H. Michaux: "Dibujen sin ninguna intención particular, garabateen automáticamente, aparecerán casi siempre sobre el papel unos rostros. [...] Al llevar una vida excesivamente facial, también estamos en una perpetua fiebre de rostros" (1946).

El fenómeno conocido como pareidolia ofrece el mismo sesgo. Motivo también por el que tendemos a ver en el vestigio calloso de un viejo traumatismo arbóreo, preferentemente un **rostro humano que dibuja un gesto**, que expresa alguna clase de afecto.

Lo que, literalmente, **animamos** en ese árbol, lo que la abstracción subyacente nos permite animar en él, es asimismo **lo que nos anima** de la fotografía que lo registra: una presencia humana.

En la imagen animamos lo que nos anima, nos anima lo que podemos, lo que se nos permite y somos capaces de animar (Barthes, R.: 1980, pág. 99).

Geométrico manchado: "Colchones", de Ana Nieto (2013).



Fotografía 6.8. Nieto, Ana. 2013: "Colchones/Mattress". Fuente de la imagen: Cortesía de la fotógrafa.

Se nos ofrecen aquí, en **íntima coexistencia y nula armonía**, dos de los órdenes de lo abstracto. Lo abstracto como huella, y lo abstracto como diseño, como icono de calidad o sin objeto. Los exudados de algunos cuerpos humanos impregnando los delictivos ornamentos de la funda de un colchón. Manchas rancias, en definitiva, adheridas a banales diseños textiles.

Los colchones, como los trapos sucios, pertenecen a la vida privada de las personas, pues incorporan con frecuencia el resto reseco de algunos de los fluidos corporales de sus usuarios: la sangre, el sudor o el semen.

Parecería, por tanto, que uno más, pero no el menos importante, de los "privilegios" derivados del disfrute de un domicilio particular, es hurtar esta clase de objetos, depositarios de algunos aspectos escatológicos de la existencia, al escrutinio público.

La vida a la intemperie coloca al indigente, como ilustra la fotografía de Ana Nieto, en trance de poner todo esto a la vista de todos. En trance de hacer de un colchón usado un cierto espectáculo. El tema de una foto, por ejemplo.

Aclaremos una cosa. **No se puede atribuir a la fotografía la obscenidad de lo fotografiado.** Es evidente que los indigentes que colaboran a la obtención de estas imágenes constituyen el intenso fuera de campo que anima su contemplación. Pero son, en todo caso, eso mismo: aquello que no se muestra explícitamente, lo ausente de la foto.

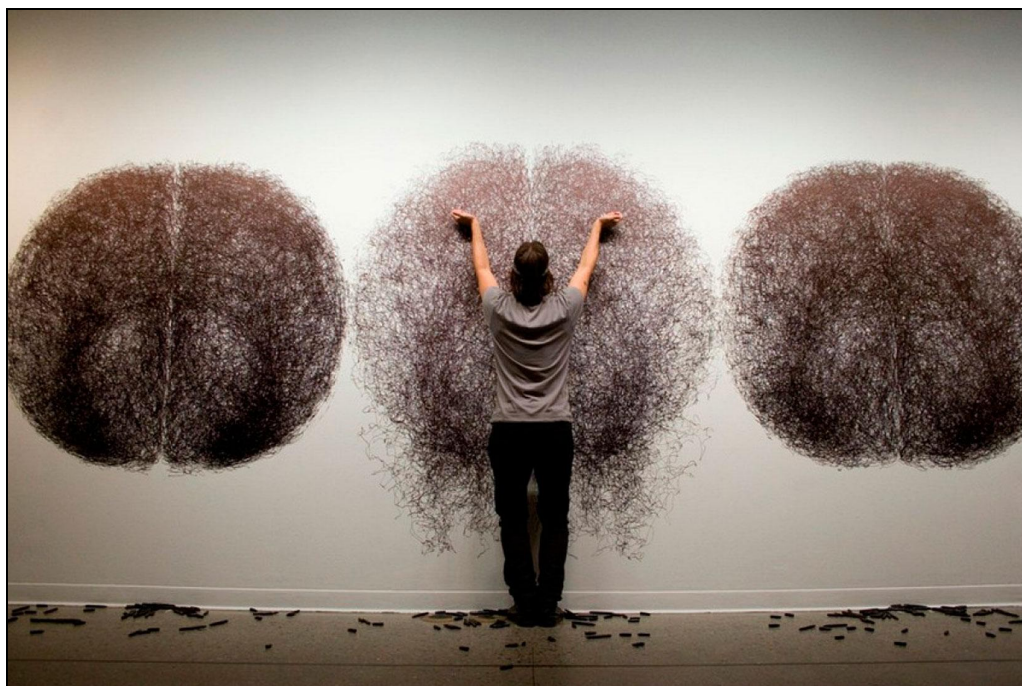
Como semiótico me impresiona toda esta cadena de denotaciones que subyace a la cadena de índices implicada en la imagen. La contigüidad de la fotografía con su cámara. La contigüidad de la cámara fotográfica con los colchones que retrata. La contigüidad

de los colchones con las personas que los utilizan. Y finalmente la contigüidad de los restos biológicos con los cuerpos, con la humanidad maltratada en la que tienen su origen.

Como semiótico del arte me impresiona además la colusión estética de ornamento y mancha. El encuentro de dos abstracciones, de dos poéticas de lo abstracto de signo tan distinto. Por un lado, la teselación eficiente del plano, situada en el terreno de una iconicidad débil. Por otro lado, los rastros y las marcas, en el epicentro de una indicialidad más bien fuerte. De una parte, los arabescos, la abstracción geométrica, el arte concreto. De la otra, el *art en brut*, el informalismo, la pintura matérica.

Exagerando mucho: hay aquí un Tàpies perpetrado sobre un cuadro de Bridget Riley.

Abstracción—alarde: " *Penwald: 4* ", de Tony Orrico (2013).



Fotografía 6.9: Orrico, Tony. 2013: " *Penwald: 4: unison symmetry standing (studio impression 1)*". Zona Maco 2013 from Tony Orrico on Vimeo. Graphite on paper (20' x 9'), 12 hrs (over three days). © tonyorrico.com, 2012. All performance and distribution rights reserved. <https://vimeo.com/109937272>

Obligándose un dibujante a unas ciertas reglas: garabatear, dibujar sin intención representativa; utilizando grafito sobre papel; dibujando a dos manos, esforzándose sobre todo en que mano izquierda y mano derecha vayan al compás, como si una fuese el reflejo especular de la otra; sin que una mano pueda invadir jamás el lado contrario; situado el cuerpo a unos 15 cm. de distancia del papel, sin separar los pies del suelo; trabajando un total de doce horas a lo largo de tres días; poniendo un límite, por tanto, a la densidad de la huella gráfica, etc.

De todo ello surge al final una imagen curiosa: tres enjambres de líneas. Un resultado en parte previsible y en parte no.

Cabía suponer que la huella gráfica del artista no superaría ciertos límites, que el diámetro mayor de la mancha rondaría el metro cincuenta. Menos predecible era la mayor o menor densidad de trazos en unas zonas u otras. Ya que dentro de los estrechos límites auto impuestos por el artista aún quedaba algún margen de maniobra y el dibujante podía sucumbir a alguna elección entre las pocas posibles: agacharse para dibujar, o no, más cerca del suelo, ocupar, o no, el eje de simetría, dibujar más en los cómodos centros, con los brazos semiplegados, o en las periferias, con los brazos totalmente extendidos, etc.

Me pregunto, retóricamente claro, cómo ingresará al museo este dibujo. ¿En calidad de documentación de una *performance* o en calidad de dibujo o pintura abstracta? ¿Como residuo final de un proceso señalado por el artista como la auténtica obra (lo más probable) o como trabajo plástico acabado, al que alguien, ignorante del carácter

público y espectacular de su ejecución, podría interpretar que se ha dirigido desde el principio y en exclusiva la intención del artista?

Me interesa la obra de Tony Orrico en este último contexto. Porque entonces podría dirimirse en ella la cuestión de la prevalencia de una clase de signos sobre otra, la prevalencia de índice sobre icono o de icono sobre índice, en el plural ámbito signico en el que se mueve lo abstracto.

Voluntariamente ignorante de los detalles de su origen, quiero apreciar en esta obra los signos y sólo los signos que contiene. Por ejemplo: su notable tamaño para tratarse de un dibujo, lo que es una cualidad relativa y comparable a la de cualquier otra cosa (icono, por tanto). La modestia de los medios empleados (grafito sobre papel), en respuesta a mis preguntas sobre la técnica y sobre la factura humana o mecánica de los trazos (índice, por tanto). Las notables semejanzas pero también las sutiles diferencias entre las tres manchas y dentro de cada mancha entre cada mitad y la contraria (icono). El modo en que el blanco del papel y los tupidos garabatos que contiene afectan a la percepción del espacio de la sala (icono).

Este es el modo típico en que signos de un tipo y otro se imbrican en lo abstracto. Mi conclusión sería, por tanto, que **lo abstracto está a caballo entre hipo–iconos e índices**, sin inclinarse definitivamente a un lado u otro.

A otro nivel, por cierto, no puedo renunciar a encontrar alguna semejanza de los dibujos con objetos consolidados de mi bagaje icónico: un pubis femenino (algo recuerdan la serie de pubis femeninos de Esther Ferrer), la visión cenital de unas cabezas ligeramente tonsuradas (la raya al medio) o la radiografía de los capilares sanguíneos de un par de pulmones o del cerebro. Relaciones icónicas en el nivel que Pierce denominaba degenerado.

El devorador de figuras: " *The Blob*", Irvin Yeaworth (1958).



Fotografía 6.10: Yeaworth, Irvin, 1958. Fotograma de "The blob"

Es de noche. La acción se localiza en un indeterminado pueblo de los Estados Unidos. Dos adolescentes, Steve y Jane, presencian la caída cercana de un meteorito. Acuden raudos en su vehículo. Se les adelanta un anciano que habita una cabaña próxima al lugar del cataclismo. Del interior del meteorito resquebrajado brota una especie de gelatina de color rosáceo. La extraña sustancia se adhiere a la mano de Howland (que así se llama el lugareño). Howland será la primera víctima de *The blob* (la mancha). El anciano no puede desprenderse de la extraña criatura. Siente que le devora y huye despavorido. Justo al invadir la calzada es atropellado por Steve, que acababa de llegar al lugar de los hechos en su flamante descapotable. Esteve y Jane llevan urgentemente a Howland al médico local. En el dispensario la criatura termina por absorber primero al viejo y más tarde a la enfermera y al doctor, incapaces de ofrecerle resistencia.

The blob es, podríamos decir, el gran abstracto, el gran poder disolvente que amenaza toda forma de vida superior, toda forma individual de vida sobre la tierra. *The blob* no emite sonido ni queja, no anuncia intenciones, no amenaza, sólo se desplaza devorando y creciendo, creciendo y devorando, silenciosamente. Esa es su naturaleza. *The blob* crece en la misma medida que sus víctimas menguan, integra a su masa amorfa el ciento por ciento de la materia que constituye a todas esas formas que se muestra decidido a desintegrar, porque *The blob* no excreta ni pierde, *The blob* es pura ganancia.

The blob representa lo informe en el universo, la fuerza opuesta al individuo, a toda figura destacada, emergida del fondo. *The blob* es otra muestra de la oculta pulsión siniestra de lo abstracto.

7. PROPUESTA EXPERIMENTAL

Como resultado de nuestra indagaciones teóricas nos proponemos el desarrollo de dos obras de arte, una primera que recorre de extremo a extremo el eje súper icónico– abstracto (Las Variaciones Solaris), y una segunda que se propone como experimento súper icónico la utilización de un imitador para la realización de un retrato dinámico del autor del presente trabajo (Autopigmalión).

Propuesta experimental en el eje icónico–abstracto: Variaciones Solaris. Variación nº 1, 2009.

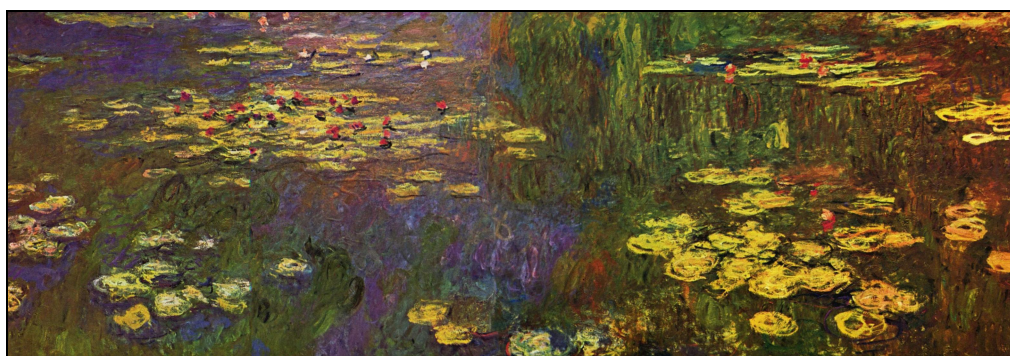
Primer campo semántico.

Las Variaciones Solaris pertenecen o quieren pertenecer a la tradición de los plenairistas, los pintores de la escuela de Barbizon y sus geniales epígonos, los impresionistas. Aquellos artistas que optaron en la segunda mitad del siglo XIX por abandonar el estudio y enfrentar el motivo pictórico sobre el terreno, desde una sensibilidad nueva.

Escribe Meyer Schapiro al respecto: "...el primer impresionismo tenía un aspecto moral. En su visión sin convencionalismos ni regulación, en su descubrimiento de un mundo externo fenoménico en constante cambio, en el que las formas dependían de la posición momentánea del espectador casual o móvil, había una crítica implícita de las formalidades simbólicas sociales y domésticas" (1939, "La naturaleza del arte abstracto").

Tal relato no está exento evidentemente de contradicciones. La naturaleza representada por estos artistas era en muchas ocasiones un motivo adaptado, un fragmento de continuo prefabricado, concebido según una cierta idea de lo estético en la naturaleza.

En el último tercio de su vida, el más grande, en mi opinión, de los pintores impresionistas, Claude Monet, se retira a su propiedad de Giverny, una pequeña villa situada en las cercanías de París. Manda construir allí, cerca de la casa, un estanque de estilo japonés. Es un hombre maduro, casi anciano. Su propósito es tener a mano "un buen motivo" impresionista, un escenario interesante desde un punto de vista plástico. Frente a este paisaje tan sensual donde se juntan y casi se confunden las transparencias y los reflejos en el agua de plantas ribereñas y acuáticas, árboles, cielo, nubes y sol, Monet pinta su famosa serie de *Nymphéas*.



Fotografía 7.1: Monet Claude. 1920–1926: "Nymphéas". Óleo sobre lienzo, 219 × 602 cm.
Localización: Orangerie de las Tullerías.

Segundo campo semántico.

Solaris es el título de una novela de ciencia ficción publicada por el polaco Stanislaw Lem en 1961. El brillante relato de Lem dio lugar a un magnífico filme de Andrei Tarkovsky en 1972 y a otro de Steven Soderbergh en 2002.

Como ya se ha narrado aquí mismo ("El dios replicador"), Solaris tiene el poder de arrojar a sus investigadores humanos representaciones corpóreas y vivas de otros seres,

incluidas personas ya desaparecidos, réplicas súper icónicas de tales seres, demonios personales o fantasmas extraídos de sus mentes (conscientes e inconscientes).

Solaris sería en términos pictóricos, el retratista supremo. Sin embargo, sólo puede expresarse a sí mismo como pintor y escultor abstracto: "...aquella superficie ondulante era capaz de generar muy diversas formaciones, que en nada se parecían a lo conocido en la Tierra, y la función —proceso de adaptación, de reconocimiento o vaya a saber qué— de esas bruscas erupciones de creatividad plasmática continuaba siendo un enigma" (*Op. Cit.*).

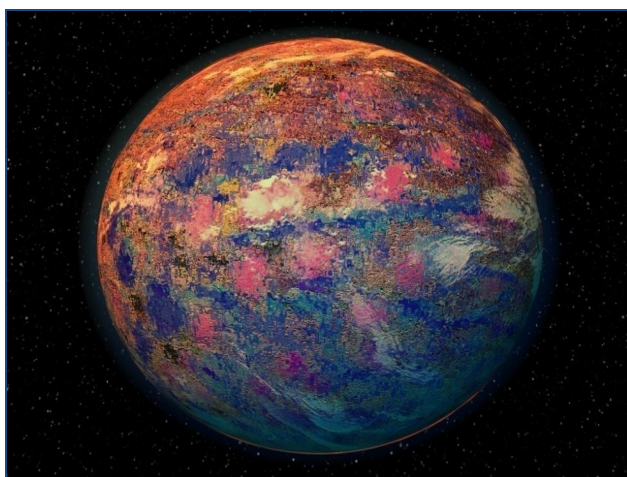
Esta dualidad abstracta–súper icónica de Solaris me fascina en tanto que semiótico y, sobre todo, en tanto que pintor.

Desarrollo conceptual.

El tema central de "Las Variaciones Solaris" es el propio Solaris como tema de interés pictórico.

Fantaseo en realidad, con la idea del pintor astronauta, del paisajista de planetas. Ya que en mi opinión, también un planeta admitiría esta perspectiva estrictamente estética.

Las Variaciones Solaris proponen, en definitiva, un paisaje romántico, un escenario sobrehumano, sublime, sobrecogedor. Pero también un retrato. Porque Solaris no es un planeta, o no es sólo un planeta, sino que se trata también de un alienígena, una forma de vida extraterrestre, un individuo, en definitiva, absolutamente original y único: "Tipo: Polítero; Orden: Sincitalia; Categoría: Metamorfo. Como si conociéramos una infinidad de ejemplares de la especie, cuando en realidad no había más que uno, aunque pesaba, es cierto, setecientos billones de toneladas" (*Op. Cit.*). Un cuerpo de dimensiones planetarias animado por una mente sobrehumana, por un alma inescrutable y oscura.



Fotografía 7.2: Díaz de Corcuera, Rubén. 2009: "Las Variaciones Solaris: Variación n° 1". Videograma al final del video. 720 x 576 px. Fuente de la imagen: <https://vimeo.com/42976223>

El largometraje dirigido por Andrei Tarkovski comienza con la visión, en cierto modo anticipatoria, de un estanque. Ese estanque sobre el que se demora la cámara, resulta, en mi opinión, tan inasequible, tan refractario al entendimiento, como la gigantesca ameba autista, el ser súper inteligente pero indescifrable, que aparece más tarde como **fondo protagonista del filme**.

Enfrente Solaris, en realidad, como el estanque que Monet se construyó en Giverny para pintar.



Fotografía 7.3: Tarkovski, Andrei. 1977: “Solaris”. Fotograma extraído de la secuencia del estanque al comienzo del filme.

Alguien ha dicho que la abstracción son los fondos elevados a la categoría de tema. Lo cual en este filme se muestra ejemplarmente.

El fondo: metáfora del gran significante, del continuo que oculta lo real inalcanzable. El fondo, vieja aspiración mística de generaciones de pintores. Aspiración explícita de los pintores abstractos. Tocar fondo. Adherirse íntimamente a “Lo Real”.

Pensando en el sentido del fondo, me vienen a la cabeza un par de imágenes. Una fotografía de Roberto Botija sobre la que he reflexionado antes (“Paisajes al margen”), y que capta la fusión casi total del cadáver de una cabra a un suelo encharcado. Y el célebre cuadro de John Everett Millais titulado *Ofelia* (1852), donde se produce también cierto comercio entre un cuerpo exánime y su fondo, esta vez un feraz bosque atravesado por el arroyo que lo transporta.

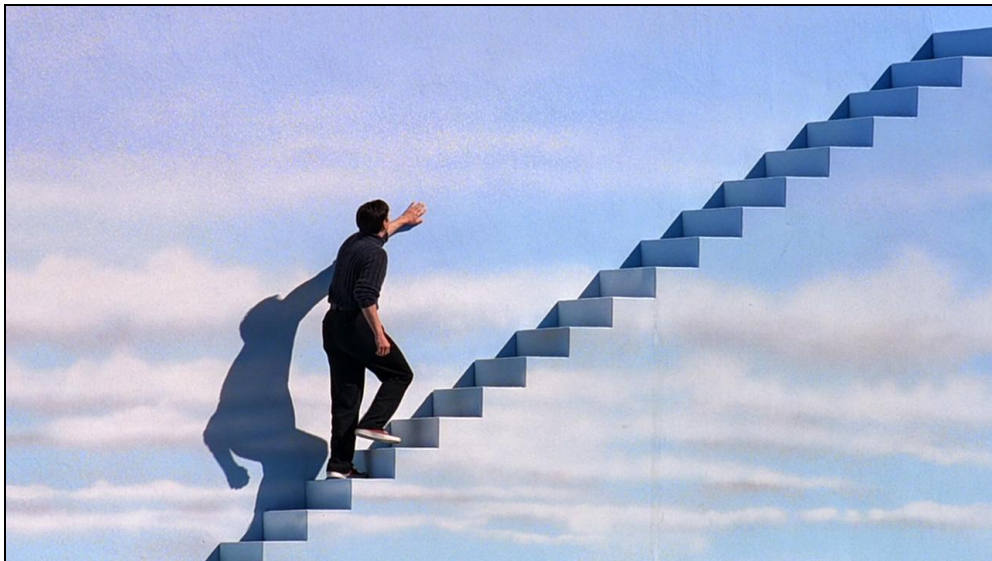


Fotografía 7.4: Everett Millais, John. 1852: “Ofelia”. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 111,8 cm.

La integración al fondo no es sino la desintegración de la figura, es decir, del cuerpo. El fondo, a su vez, me parece el límite de la intuición sensible, el tope con el que se encuentra, a distancia, la percepción, ese nivel tan elevado de consciencia.

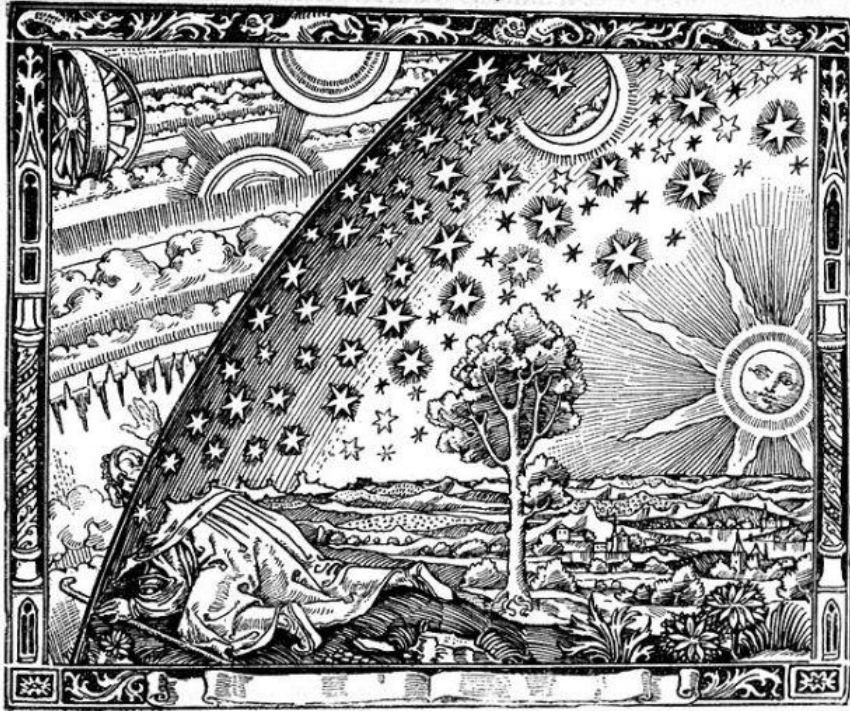
De lo cual se puede extraer, al menos, una conclusión. La pintura y las artes fotográficas hacen cohabitar fondo y figura sobre la misma superficie. Producen este hecho sorprendente: el cuerpo limitando con lo inalcanzable. Lo que no puede suceder nunca en los mundos de vida, donde a todo fondo próximo o incluso contiguo, subyace siempre un fondo lejano, un fondo que se presume, acertadamente, más allá.

Podemos mencionar en este punto el más evocador de los encuentros imposibles de una figura con un fondo. Me refiero a la famosa escena del velero al final del largometraje “El show de Truman” de Peter Weir (1998). Aquel instante mágico de la colisión del barco de Truman con la gran esfera, inesperado topetazo con los confines del gigantesco escenario en el que había transcurrido hasta ese momento su existencia vigilada.



Fotografía 7.5: Weir, Peter. 1998: “El show de Truman”. Encuentro de Truman con el fondo. Fotograma.

Acceder por fin al límite por excelencia. Colocarse en la última frontera y disponer, siquiera metafóricamente, del privilegio de cruzarla, es decir, de trascender (del latín *trans cendere*, ir más allá).



Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent...

Fotografía 7.6: Flammarion, Camille. 1888: "Grabado Flammarion". En "L'Atmosphère: météorologie populaire". El título se traduce como "Un misionero medieval dice que ha encontrado el punto donde se encuentran el cielo y la tierra ...". Artista desconocido.

Tonto como un pintor, decía un aforismo francés. Pintura retiniana, según la célebre descalificación de Duchamp. Sólo que lo retiniano no existe. Sólo que lo retiniano no es nada. Y finalmente los Nenúfares en el estanque de Monet son tan cerebrales en su género como "La crítica de la razón pura" de Kant.

Lo sensual, aquello que no se puede reducir ni traducir. Lo sensual, aquello que nos opone, en ese sentido, una resistencia invencible. Denostar la sensualidad es privarse gratuitamente de un encuentro placentero con la cosidad de las cosas. Después de todo, quizá se trate de un acto reflejo, una respuesta evolucionada y más certera a la opacidad de lo real.



Fotografía 7.7: Díaz de Corcuera, Rubén. 2009: “Variaciones Solaris, Variación nº 1”.
Primera exhibición pública de la obra. Fuente de la imagen: KREA.

Datos técnicos de “Las Variaciones Solaris; Variación nº 1”.

Video en línea: <https://vimeo.com/42976223>

Género: Paisaje – retrato.

Subgénero: De planetas ficticios y desde puntos de vista estratosféricos.

Estilo: Hiperrealista / Abstracto.

Duración: 13 minutos, 20 segundos.

Formato de vídeo: DVD vídeo, compresión MPG2, PAL (720x576 puntos), 25 cuadros por segundo.

Formato de audio: Estéreo, compresión MP3.

Origen de la imagen: Rotuladores de colores sobre papel y tratamiento electrográfico.

Software 3D: Softimage.

Origen del sonido: Electro acústico.

Autores musicales: Sinkro Ensemble de Vitoria–Gasteiz.

Año de realización: 2009.

Recorrido de la obra.

- 2009: Zuloa Espacio, Vitoria, proyección inaugural dentro de Luna KREA. Presentada al público en Inmersiones 2009. Incluida en el catálogo.
- 2010: Sala América, Vitoria, proyectada dentro de la exposición “Quid pro Quo” sobre tecnología y humanidad comisariada por el arquitecto Diego Soroa.

Propuesta experimental en el extremo súper-icónico: “Auto Pigmalión”.

Me interesan en este proyecto titulado “Auto Pigmalión” los imitadores profesionales como proveedores de un medio insólito de representación, su propia humanidad. Relaciono su trabajo con el de los pintores, escultores, fotógrafos o videógrafos y con el género retrato.

La labor del imitador profesional es habitualmente catalogada como trabajo de *varietés*. Pretendo con este proyecto hacerla ingresar al campo de las artes visuales y del arte contemporáneo.

Empezaré por decir que el trabajo de los imitadores me parece extraordinariamente difícil y complejo ¡Qué sensibilidad, qué talento es necesario para captar los signos de identidad de los otros, qué habilidad para reproducirlos, recrearlos e incluso improvisar, innovar! En mi opinión, el trabajo de un buen actor imitador es casi inconcebible. Empezando por la caracterización física, continuando por la caracterización modal (los gestos, las expresiones, el estilo corporal, la voz, la entonación, las palabras, los giros característicos, etc.) y terminando por la comprensión y abducción del ser profundo de una persona, su humanidad particular, su personalidad única. Se trata, en mi opinión, de la construcción súper icónica de otra persona, un objeto único extremadamente difícil de representar, el supremo acto de registro y reproducción icónica de un ser humano por el único ente capaz de semejante hazaña, otro ser humano dotado de talento para la imitación. AutoPigmalión representa en todo caso la fusión de dos mitos: el de Narciso y el de Pigmalión.

Necesito, por tanto, contratar a un buen imitador profesional el tiempo necesario para dominar un determinado personaje que es el mío, que soy yo.

Se trata por tanto de un trabajo atípico de autorretrato. Utilizo a otra persona para retratarme a mí mismo.

Proporcionaría a este profesional, por supuesto, el material necesario para hacer su trabajo: vídeos familiares, fotografías, registros sonoros, objetos personales, ropa, etc., conocimiento suficiente sobre las situaciones en las que pondrá en escena su caracterización y el tiempo que sea necesario para que pueda familiarizarse con mis signos de identidad y ser capaz de reproducirlos en el desarrollo de una serie de acciones o cuadros de mi vida cotidiana.

Busco en definitiva producir un doble temporal de mí mismo, un *alter ego* en sentido literal.

Las acciones que he programado para este doble o sosías personal serían las siguientes:

1. "La madre del artista". Enviaré a mi doble a visitar a mi madre.
2. "Los amigos del artista". Le enviaré a una reunión de amigos.
3. "El trabajo del artista". Le enviaré a la inauguración de una exposición mía.

Me gustaría también influir, modificar en algún sentido, este autorretrato viviente. No me basta una copia muy buena, deseo producir alguien ligeramente diferente, una copia mejor, en sentido moral, alguien que, por ejemplo, funcione mejor que yo en ciertos ámbitos.

Escenas.

1. La llegada del imitador al estudio del artista. Retratado (artista) y retratista (imitador) entran en contacto. El retratado y contratante (artista) explica al imitador contratado (retratista) en qué consiste el proyecto: de qué se trata, a qué aspira, cuáles son las dificultades previsibles, los riesgos, los tiempos y fases de desarrollo previstas, las facilidades y los honorarios. Alcanzado el acuerdo se redacta un contrato que firman ambas partes.
2. El trabajo del imitador. En esta parte se documentarían los esfuerzos de preparación del imitador, los avances en la reproducción del estilo, voz, gestos, etc. del retratado y finalmente los trabajos concretos de caracterización: gafas, pelo, ropa, etc.
3. Escena del imitador visitando a la madre del artista. Prueba de fuego. Si el imitador supera esta prueba (si engaña a la madre del artista) entonces es que puede engañar casi a cualquiera, entonces es que puede emprender cualquier otra empresa subrogando la personalidad del artista.
4. Escena de los amigos del artista. Asistencia del imitador a una reunión de la asociación de artistas (todos amigos) a la que pertenece.
5. Escena de inauguración de una exposición. El artista detesta las inauguraciones y se siente aliviado de poder enviar a su doble a realizar este trabajo. El artista considera que es muy torpe socialmente y que su imitador podría hacerlo, en ese sentido, mucho mejor.

8. CONCLUSIONES.

Sobre la súper iconicidad.

Al observar de cerca los súper iconos, se advierte que la súper iconicidad puede engañar quizá más largamente que la iconicidad sencilla, pero que sigue siendo superficial, aparente. El súper icono necesita ir más allá e incorporar más signos del objeto para poder consumir con garantías el simulacro.

Documentamos a ese respecto en la historia del progreso icónico (y de las tecnologías de representación) una tendencia clara a incorporar algunos de los signos índices de los objetos a los iconos: la imagen desprendida del objeto (fotografía), la tercera dimensión, la policromía del objeto, la incorporación de fragmentos o partes del propio objeto, la adición de la capacidad de movimiento (el propio carácter semoviente de algunos objetos), el nivel de inteligencia y finalmente el carácter vivo del objeto. El signo icónico parecía encerrar entonces esta paradoja: cuanta más ganancia produzca para la iconicidad por la vía de incorporar índices del objeto representado al significante, mayor pérdida para la evidencia del signo como signo.

El signo icónico, que tenía su razón de ser en la necesidad cultural de tener a disposición un signo caracterizador del objeto en ausencia de este, había ido adquiriendo paulatinamente la capacidad de subrogarlo, de sustituirlo, de suplantarlo. Aparece entonces en nuestra indagación el concepto de ultra signo, la réplica completa, el signo que incorpora a sí el conjunto de los signos que constituyen a un objeto. Signo súper icónico pero ya otra cosa, pues puede provocarse por su medio la abolición de la “sagrada” diferencia entre original y copia. Si la incorporación de índices al significante icónico producía capacidades superiores de subrogación, la incorporación de todos los índices de un objeto a un significante produciría las condiciones de un simulacro perfecto y total.

Nuestra civilización se basa en gran medida en la conquista tecnológica de la copia. Se han desarrollado a ese respecto máquinas de copia progresivamente más ambiciosas. Estamos, por causa de tales tecnologías, rodeados de copias completas o casi completas de objetos. Los vehículos, los electrodomésticos, las herramientas, la ropa, etc., pertenecen a series de objetos producidas industrialmente, son copias de sus prototipos.

La última frontera a este respecto es el ser humano. Puede ser que la réplica de un objeto tan complejo como el ser humano sea imposible. Pero no es impensable. Esta posibilidad ha sido pensada y representada en la cultura desde el comienzo de la civilización occidental, desde Grecia hasta nuestros días, desde Pígameo, como mito fundacional, hasta *Solaris*, la obra cumbre del género de ciencia ficción a este respecto, desde las pinturas en relieve de las cavernas a la ingeniería genética.

Hemos documentado la existencia de numerosos textos que hacen de la existencia de copias humanas su principal argumento. La copia humana es un tema típicamente siniestro porque ataca a seguridades fundamentales sobre las que asienta nuestro mundo, porque introduce la sospecha de lo no humano o de lo falso en el ámbito doméstico.

“Del aura no hay copia”, dice Benjamin (*Op. Cit.*). Y esta parece ser también la lección que se desprende de la puesta en escena de todo este conjunto de réplicas humanas de ficción. Hay algo que se resiste a la copia en el ser humano, y es la propiedad genuina y legítima de su mismidad (de sus signos *idem*). El carácter indeterminado de todo ser vivo a ese respecto, el hecho de no haber surgido, de no haber sido arrojado a la existencia como instancia de ningún otro.

Sobre la abstracción.

Siglos de producción icónica frente a apenas cien años de arte abstracto. Los comienzos del arte abstracto coinciden significativamente con un cierto apogeo de las tecnologías de representación icónica: las cámaras de fotos y cinematográficas, el fonógrafo, etc. No es desdeñable la influencia de la mecanización de la representación en el nacimiento de las vanguardias. Pero son todo un cúmulo de circunstancias interiores al propio sistema del arte las que realmente abren un espacio de oportunidad a una práctica artística que representa en la historia del arte un significativo cambio de paradigma. La aligeración semántica y la ligereza expresiva del impresionismo, las pretensiones ideístas del simbolismo, la autonomía del color del postimpresionismo, la explosión controlada de la figura por parte del cubismo, los nuevos objetos estéticos de representación del futurismo (el movimiento, la velocidad y las máquinas), el enaltecimiento de la música como la más estética de las artes, etc. Todo ello contribuye en gran medida a la emergencia en la cultura occidental del estilo abstracto.

Lo abstracto, podríamos decir, había estado siempre ahí, pero es la ruptura con el paradigma icónico (que había dominado el arte occidental al menos desde el Renacimiento) producida a instancia de esta nueva sensibilidad, lo que pone a lo abstracto, este nuevo rango de objetos, bajo el foco.

Nos interrogábamos no sólo por los orígenes de esa sensibilidad sino por la naturaleza exacta de su objeto. Queríamos averiguar en definitiva, en un mundo de signos, cuál podía ser exactamente el estatuto semiótico de lo abstracto.Cuál era la especificidad de lo abstracto en los planos de expresión, de objeto y de contenido. Dentro y fuera del arte.

Hemos documentado a ese respecto la existencia de algunos elementos diferenciales de lo abstracto en el plano de expresión. Aunque el énfasis en el plano significativo característico de lo abstracto deriva principalmente de la inexistencia de objetos reconocibles en sentido icónico.

Por lo que respecta a los planos de objeto llegamos a la conclusión de que lo abstracto se sitúa a caballo entre la hipo iconicidad (las cualidades en sí, como objeto del signo) y el índice (las huellas, las señales y los síntomas como significantes). Lo abstracto resulta extremo inferior en el eje icónico pero centralidad en el eje indicial. Documentamos a ese respecto la existencia de corrientes importantes del arte abstracto de explícita adscripción indicial como el informalismo, el *action painting* o la pintura matérica, etc.

Por lo que respecta al plano de contenido de lo abstracto. Hemos documentado que orientado por la clase de objetos ya señalados puede resultar tan rico como puedan serlo los planos de contenido de las representaciones icónicas y sus objetos. Por un lado: la cualidad en el ámbito hipo icónico. Por otro lado: la huella, el síntoma y la señal como significantes de objetos diversos en el ámbito indicial. Cada uno de estos dos ámbitos de denotación ha generado y puede seguir generando infinidad de poéticas, como se ha documentado.

Sobre el índice como célula semiótica.

Un extremo y otro, súper iconicidad y abstracción, nos han conducido al encuentro de este tipo característico de signo, el índice. Nuestra hipótesis sobre su carácter semio genético, infra estructural, se ha visto, en buena medida, confirmada.

El objeto de rango icónico ha resultado ser el conjunto de significantes indiciales susceptibles de ser abducidos, en mayor o menor medida, por un signo icónico. El fragmento de continuo con un interés humano consolidado: el que se hace explícito en los géneros clásicos del retrato, el paisaje o el bodegón.

Lo abstracto por su parte ha resultado encerrar una fuerte orientación denotativa hacia los índices, especialmente en el rango de la huella.

Así como lo icónico es el encuentro con aquellos objetos del ámbito humano, segmentaciones del continuo que responden a intereses humanos, lo abstracto sería el encuentro con los objetos situados fuera de la esfera humana de reconocimiento icónico, objetos todavía no humanizados enfrentados a la percepción humana, textos indiciales en trance permanente de disolución, de retorno al significante primordial, de recaída en la indiscriminada manifestación sensible de lo real que es el continuo.

En el continuo todo es contigüidad, todo es encadenamiento de objetos a significantes, todo es índice (el continuo mismo se presume en su conjunto como un índice dinámico de lo real). En presencia de un intérprete sin recursos icónicos lo abstracto es el continuo mismo, la piel de la realidad, como se ha documentado en el caso de los ciegos de nacimiento que recobran bruscamente este sentido.

Aportaciones originales de la tesis.

1. La concepción del signo como la posible unión de dos planos: plano de manifestación del signo y plano de manifestación del objeto, resultando el plano de manifestación del signo a su vez la unión solidaria de dos planos: expresión y contenido.
2. La concepción del plano de manifestación de objeto como la posible unión de dos planos, pues el objeto, en funciones de signo, puede remitir también a otros objetos. Y así al infinito.
3. Argumentación, por tanto, a favor de considerar el objeto dinámico de Peirce como el verdadero objeto en el interior del signo y el objeto inmediato de Peirce como el mero significante icónico.
4. La utilización de un sistema de análisis a tres planos (expresión, objeto y contenido), que se obtiene simplemente disolviendo la unión de expresión y contenido en el plano de manifestación del signo. Este sistema a tres planos se ha demostrado particularmente útil en el análisis de obras de arte.
5. La definición del objeto como agrupación de significantes de índices. Esa agrupación puede ser el objeto de ciertos signos o textos icónicos y entonces el objeto adquiere rango icónico. El objeto es, por tanto, un texto indicial que comparte segmento del continuo con el objeto de rango icónico referenciado por cierto número de signos icónicos.
6. La caracterización del índice como signo constituyente, infra estructural, semio genético.
7. La consideración de que tanto los iconos como los índices como sus respectivos objetos pertenecen a un mismo plano de manifestación. La consideración del signo como un corte operado sobre un segmento, cadena o conjunto de signos (el texto) en el interior de un plano de manifestación. La consideración del objeto como cadena o conjunto de signos, un corte operado sobre un segmento del plano de manifestación (o plano de objeto). La reivindicación de un único plano de manifestación que es el mundo.
8. La afirmación de que existen únicamente dos clases de denotación, denotación en el origen (característica del índice) y denotación en el destino (característica del icono y del símbolo). El objeto es el origen del significante en el índice. El objeto es el destino del significante en el icono y en el símbolo.
9. La delimitación de los signos extremos como objetos de estudio dentro de la semántica (que estudia la relación de signos y objetos). La definición de los extremos en el eje icónico: el extremo hipo icónico y el extremo súper icónico.
10. La relación de los signos extremos a lo siniestro en general. Aunque la aportación original de este trabajo es considerar también como siniestro en potencia, lo icónico en trance de disolución hacia lo abstracto.
11. La consideración de lo abstracto como signo extremo en un contexto icónico, pero corriente en un contexto indicial.
12. La consideración del ultra signo como súper iconicidad con incorporación extrema de índices no sólo para asegurar el reconocimiento sino para consumir el simulacro.
13. La consideración de lo abstracto desde el punto de vista de la denotación: como objeto y significante hipo icónico (cualidad) y como conjunto significante de

índices (huellas, síntomas y señales) que no pueden constituir, por algún motivo, objeto de rango icónico.

14. El reconocimiento y la enunciación clara de la paradoja icónica: caracterizar al objeto desde el significante pero evidenciándose como signo (respetando el principio de alteridad). Llegar por ese camino a estar en condiciones de subrogar eficazmente al objeto, a riesgo de no ser al final reconocido como signo.
15. La introducción de los conceptos “objeto de rango icónico” y “objeto de rango indicial”. Así como se puede clasificar el signo por la relación de expresión y objeto, se puede y resulta productivo clasificar el objeto por el tipo de signo que lo denota.
16. La diferenciación clara de objeto y contenido, reconociendo la influencia determinante del objeto en la orientación del contenido.
17. La introducción en la teoría del objeto semiótico de los conceptos identidad *idem* e identidad *ipse* del filósofo Paul Ricoeur. Los signos de identidad *idem* (los signos de mismidad) son algunas de las propiedades permanentes que garantizan la estabilidad constituyente de los objetos de rango icónico.
18. La relación de los signos de identidad *idem* al concepto benjaminiano de aura.
19. La adición del aura a las propiedades constituyentes del objeto.
20. El establecimiento de una relación directa entre el interés del intérprete en un objeto y la iconicidad de ese objeto. Mayor interés del intérprete desarrolla mayor capacidad de reconocimiento, que eleva el rango icónico del objeto.
21. El reconocimiento de que el déficit característico de los seres humanos engendrados por el planeta Solaris es el aura.
22. La caracterización del cadáver como texto súper icónico.
23. Una contribución a la comprensión de lo abstracto caracterizándolo como texto de denotación y significante hipo icónico (iconicidad débil) y al mismo tiempo como significante de denotación indicial (indicialidad corriente).
24. Una clasificación de lo icónico por la posición en el tiempo de sus signos con sus objetos: icono documento (el objeto es anterior al signo), icono de circuito cerrado (el objeto es simultáneo al signo) e icono proyecto (el objeto es posterior al signo). Esta división deriva directamente del esquema utilizado por Magariños de Morentín para clasificar los índices.
25. La relación de las artes adivinatorias a textos de carácter abstracto (índices en el rango de señal).

9. BIBLIOGRAFÍA.

Barthes, Roland.

- 1970. “S/Z”. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- 1980. “La cámara lúcida”. Madrid: Gustavo Gili, 1982.
- 1985. “La Aventura Semiológica”. Barcelona: Paidós, 1993.

Bataille, Georges.

- 1929–1939. “La conjuración sagrada. Ensayos 1929–1939”. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina, 2003.

Baudrillard, Jean.

- 1979. “De la seducción”. Cátedra, Madrid, 1981.

Bazin, André.

- 1958–1962. “¿Qué es el cine?”. Madrid: Rialp, 1990.

Benveniste, Émile.

- 1974. “Problemas de lingüística general II”. México: Siglo veintiuno editores, 1989.

Benjamin, Walter.

- 1936. “Discursos interrumpidos I: La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica”. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Blok, Cor.

- 1987. “Historia del Arte abstracto”. Madrid: Cátedra, 1992.

Didi-Huberman, George.

- 1992. “Lo que vemos, lo que nos mira”. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Ducrot, Oswald, y Todorov, Tzvetan.

- 1972. “Diccionario enciclopédico de las ciencias del Lenguaje”. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina de Editores, 1976.

Eco, Umberto.

- 1962. “La estructura ausente: introducción a la semiótica”. Barcelona: Lumen, 1972.
- 1970. “Signo”. Barcelona: Labor, 1988.
- 1997. “Kant y el ornitorrinco”. Barcelona: Lumen, 1999.

Finkelkraut, Alain; Soriano, Paul.

- 2001. “Internet, el éxtasis inquietante”. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2006.

Freud, Sigmund.

- 1919. “Lo siniestro”. Obras completas. Tomo VII. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1974.

Goldstein, E. Bruce.

- 1989. “Sensación y percepción”. México: International Thomson Editores, 1999.

Goodman, Nelson.

- 1968. “Los lenguajes del arte”. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- 1978. “Maneras de hacer mundos”. Madrid: Visor, 1990

Greenberg, Clement.

- 1960. *“La pintura moderna y otros ensayos”*. Madrid: Siruela, 2006.

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph.

- 1982. *“Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje”*. Madrid: Gredos, 2006.

Habermas, Jürgen.

- 2000. *“Un argumento contra la clonación de los seres humanos”*. Barcelona: Paidós, 2000.

Hess, Walter.

- 1956. *“Documentos para la comprensión del arte moderno”*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1994.

Hjelmslev, Louis.

- 1943. *“Prolegómenos a una teoría del lenguaje”*. Madrid: Gredos, 1983.

Jakobson, Roman.

- 1960. *“Ensayos de Lingüística General”*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Lem, Stanislaw.

- 1961. *“Solaris”*. Barcelona: Minotauro, 2006.

Lévi-Strauss, Claude.

- 1962. *“El pensamiento salvaje”*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- 1968. *“Arte, Lenguaje, Etnología. Entrevistas Con Georges Charbonnier”*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1971.

Mí, Grupo.

- 1981. *“Tratado del signo visual”*. Cátedra, Madrid, 1992.

Michaux, Henri.

- 1946. *“Escritos sobre pintura”*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.

Magariños de Morentín, Juan.

- 2003. *“Hacia una semiótica indicial”*. A Coruña: Edicions do Castro, 2003.

Mocholí Martínez, M^a Elvira.

- 2013. *“El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios”*. En *“Palabras símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación”*. Madrid: Turpin Editores, 2013.

Moles, Abraham.

- 1972. *“Teoría de los objetos”*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Morris, Charles.

- 1938. *“Fundamentos de la teoría de los signos”*. Barcelona: Paidós, 1985.
- 1939. *“Esthetics and the Theory of Signs”*. Erkenntnis 8, 1939, 131–150.
- 1946. *“Signos, Lenguaje y conducta”*. Buenos Aires: Losada, 2003.

Moszynska, Anna.

- 1990. *“El arte abstracto”*. Barcelona: Destino, 1996.

Prieto, Louis. J.

- 1968. *"Sémiologie"*. Belgique: Éditions Gallimard, 1968.

Peirce, Charles Sanders.

- 1931–1958. *"Collected Papers of Charles Sanders Peirce en Obra lógico-semiótica"*. Madrid: Taurus, 1987.

Ricoeur, Paul.

- 1986. *"Si mismo como otro"*. Madrid: Siglo XXI, 1986.

Sacks, Oliver.

- 1997. *"Un antropólogo en Marte"*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Sebeok, Thomas A.

- 1964. *"Signos: una introducción a la semiótica"*. Barcelona: Paidós, 1996.

Shklovski, Víctor.

- 1917. *"El arte como procedimiento"*. Madrid: Alberto Corazón, 1973.

Swartz, Hillel.

- 1996. *"La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos"*. Madrid: Ediciones cátedra, 1998.

Solana, Guillermo [et al.].

- 2005. *"El arte abstracto: los dominios de lo invisible"*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.

Tàpies, Antoni.

- 1992. *"Comunicació sobre el mur"*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2004.

Tatí, Jacques.

- 1979. *"Entrevista con J.J. Henry y Serge Le Peron"*. En *"Cahiers du Cinéma"*, 303, 1979. Alcalá de Henares: 1981.

Tarabukin Nikolai.

- 1923. *"El último cuadro. Del caballete a la máquina"*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Villa fáñe, Justo.

- 1985. *"Introducción a la teoría de la imagen"*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1985.

Virilio, Paul.

- 1989. *"La máquina de visión"*. Madrid: Cátedra, 1989.

Welchmann, John C.

- 2003. *"Sobre lo siniestro en la cultura visual"*. En *"Estudios Visuales. La epistemología en la era de la globalización"*. Edición de José Luis Brea. Barcelona: Ediciones AKAL, 2005.

Zunzunegui, Santos.

- 1989. *"Pensar la imagen"*. Madrid: Cátedra, 2003.

Fuentes digitales.

André, Carl.

- 2015. *Mis obras no significan nada.*
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/04/actualidad/1430764769_652597.html

Berger, John.

- 2010. *Los ojos de Monet. La jornada. Semanal. Núm.: 808.*
<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/29/sem-john.html>

Farah Martha J.

- 1995. "Agnosia visual. Trastornos en el reconocimiento de objetos y lo que nos dicen acerca de la visión normal". *The MIT Press Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1995.* <http://www.magarinos.com.ar/farah2.htm>

Moñux Chercoles, Diego.

- 2001. *Historia de la Automática Una introducción al estudio de los autómatas y el control desde la historia de la tecnología.*
<http://isa.uniovi.es/~gojea/funding/documentos/historia%20automatica.pdf>

Schapiro, Meyer.

- 1937. *La Naturaleza del arte abstracto.*
<http://abstractpossible.org/2011/04/10/la-naturaleza-del-arte-abstracto/>

Signos extremos: súper iconicidad y abstracción en el arte. Rubén Díaz de Corcuera Díaz, 2015.

Finalizado en Vitoria-Gasteiz, a 16 de diciembre de 2015.