

Tema 12. *Estructuralismo y semiología del arte.*

Tabla de contenido

Introducción: F. de Saussure y Ch. S. Pierce.

1. Problemas en torno a la identificación Arte-Lenguaje.
2. Semiología del arte
 - 2.1. Charles Morris
 - 2.2. Mukarovsky
 - 2.3. Umberto Eco
 - 2.4. Roland Barthes
 - 2.5. Meyer Schapiro
3. De la deconstrucción a las nuevas construcciones.

Introducción: F. de Saussure y Ch. S. Pierce

-Una de las metodologías para el análisis del arte, especialmente explotada en las décadas de los sesenta y setenta, es la que argumenta el arte como lenguaje o acto de comunicación.

-La **Lingüística** aparece como ciencia piloto, modelo a partir del cual los **signos** no lingüísticos pueden ser estudiados por procedimientos extrapolados de la Lingüística.

Introducción: F. de Saussure y Ch. S. Pierce

FERDINAND DE SAUSSURE (1857-1913)

Curso de Lingüística General (1916)

-Origen de la semiótica. El lenguaje como un sistema de signos arbitrarios susceptible de ser estudiado de un modo objetivo y científico.

FUNDAMENTOS teóricos:

-Importancia de las **estructuras lingüísticas**: el valor de cada palabra se encuentra en la relación que mantiene con aquellas otras palabras que conforman su contexto.

-En el **signo** coexisten dos dimensiones: su forma siempre convencional y percibida por los sentidos (**significante**) y aquello a lo que se refiere o designa (**significado**).

-La lingüística estructural de Saussure dio paso al desarrollo del estructuralismo (Formalismo ruso, Escuela de Copenhague y “nouvelle critique”) que fundamentaría el movimiento estructuralista de los años sesenta.

Introducción: F. de Saussure y Ch. S. Peirce

CHARLES SANDERS PEIRCE (1839-1914)

-Funda la **semiótica** como ciencia de los signos

FUNDAMENTOS teóricos:

-En el signo existe una **relación triádica** (frente a la diádica de tradición saussuriana): signo, objeto –referencial-, e “**interpretante**”.

-Los signos, según su relación con el objeto se dividen en:

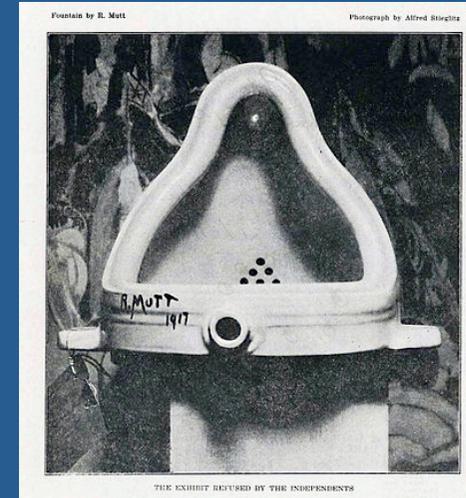
-**íconos** son aquellos que mantienen con el objeto de una relación de semejanza. El significante es parecido o imita al significado (ej. un retrato).

-**índices**: el significante está conectado de algún modo al significado (ej. Una huella –índice del paso de una persona)

-**símbolos** el significante es arbitrario o convencional (ej.: señales de tráfico).

1. Problemas en torno a la identificación Arte-Lenguaje

- El **signo artístico** está cargado de **ambigüedad** y es capaz de desarrollar su propia semántica.
- La propia ambigüedad del signo artístico, su carácter más significativo que comunicativo, impide un tránsito fácil del significante al significado.



Marcel Duchamp. Fuente (1917)

“Distinguir a los ready-mades... “rectificados” de los que no lo están ayuda menos de lo que parece, pues es connatural al invento alguna modificación o desplazamiento del material originario...”

Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (1993).

1. Problemas en torno a la identificación Arte-Lenguaje

-El signo artístico es instrumento para un lenguaje especialmente connotativo (en el que intervienen de manera fundamental las apreciaciones subjetivas del interpretante), y no denotativo (significado entendido objetivamente)



Giotto. El beso de Judas (Capilla Scrovegni, Padua ,1304-1306.

“...el “efecto de realidad” consiste en una relación especializada entre denotación y connotación, en la manera en que la connotación confirma y sostiene la denotación de tal manera que esta última parece alcanzar un nivel de verdad...”

Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada* (1981).

1. Problemas en torno a la identificación Arte-Lenguaje

CONCLUSIONES:

-Arte y Lenguaje no pueden ser equivalentes

-La obra de arte no es llanamente traducible a un enunciado verbal, no hace referencia a algo preexistente de manera exclusiva sino que, ante todo, habla de y en su propia presencia.

-La obra de arte es, en todo caso, un signo en sí misma y no un vehículo de signos.

2. Semiología del arte

2.1. Charles Morris

CHARLES MORRIS (1901-1971)

Aesthetics and the Theory of Signs (1939)

Inicia una **estética semiológica** caracterizando al arte como un lenguaje que comunica valores. El arte es un lenguaje comunicativo especial que únicamente atañe a los **valores** y no a las afirmaciones o elementos “verídicos” propios del discurso científico o lógico.

-En el **signo artístico**, el significado reside en el significante, pero Morris precisa:

-la ausencia de denotación en el signo artístico se explica fundamentalmente por una cuestión de **semejanza**, por la proximidad existente entre la apariencia del signo y la del objeto que habría de ser claramente denotado.



Pieter Claesz. Naturaleza muerta (1637)

En Morris, el **signo artístico** se resuelve por naturaleza en el ámbito del realismo y ésta es, precisamente, la principal limitación de su proyecto semiótico.

2. Semiología del arte

2.1. Charles Morris

-Tras la caracterización icónica del signo artístico, Morris articula un proyecto de **semiótica del arte** en tres niveles:

-Análisis de la creación artística en tanto que **sintaxis** (construcción de relaciones entre signos icónicos).

-Desarrollo de un **análisis estético** en la perspectiva semántica (examen de la capacidad del signo icónico para expresar un valor).

-Establecer un **juicio estético** (estudio de la relación que se establece entre el signo icónico y su espectador).

2. Semiología del arte

2.2. Mukarovský

MUKAROVSKY (1891-1974)

El arte como hecho semiológico (1936)

- Frente a la estética psicológica, las obras no pueden identificarse ni con el estado de ánimo del autor ni con los posibles efectos que puedan despertar en el espectador.
- El **signo artístico** cumple dos **funciones**, unas simbólicas y estéticas que exigen un análisis formal, y otras prácticas y teoréticas, que exigen un análisis sociológico.
- La obra de arte es, en primera instancia, un **significante**.
(Esto es precisamente lo que la distingue de un objeto natural).
- Lo peculiar de la creación artística reside en concentrar todos sus elementos en una relación mutua dentro del mismo objeto, convertido ahora en un conjunto único e indivisible, en una totalidad **estructural**.

2. Semiología del arte

2.2. Mukarovský

La obra como **totalidad estructural** se explica por sí misma, de manera autosuficiente, como **testimonio** de la relación que su autor mantiene con la realidad.



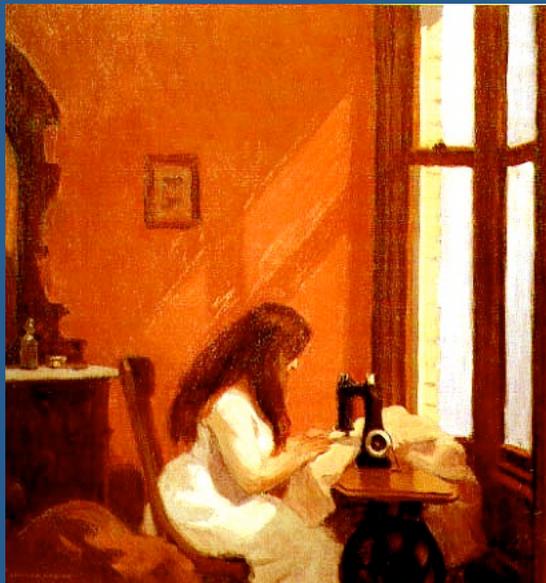
Guernica. Mural realizado con azulejos (Fuente Wikimedia Commons)

El valor testimonial del signo artístico adquiere de inmediato una significación supraindividual y con ella una función comunicativa, pues se convierte en reclamo sobre el espectador para que también adopte una actitud activa ante la realidad.

2. Semiología del arte

2.2. Mukarovský

Mukarovský refuerza la semejanza entre el signo lingüístico y el signo artístico, pues en la experiencia estética **la obra de arte** puede convertirse en **intermediaria** entre dos interlocutores.



Edward Hopper, muchacha en la máquina de coser (1921)

Entendido de este modo el papel de intermediario de la obra de arte, la historia de los espectadores y la historia del arte se determinan entre sí.

2. Semiología del arte

2.3. Umberto Eco

UMBERTO ECO (1932-)

-Eco va a intentar vertebrar la **semiótica** como **metodología** para el análisis del arte en un doble sentido:

- Como semiótica de la comunicación encargada de formular una teoría de la producción de signos.
- Como semiótica de la significación concentrada en una teoría los códigos.

La Estructura ausente (1968)

-Eco establece la **originalidad** como característica en la elaboración del lenguaje del arte .

Tratado de Semiótica General (1975)

-Analiza el “**signo icónico**”. A diferencia de las tesis de Morris, los signos icónicos ya no precisan poseer propiedades de la cosa representada sino que, mediante unas convenciones gráficas (instaurando **código**), transcriben algunas condiciones de la experiencia.

2. Semiología del arte

2.3. Umberto Eco

El **código icónico** puede seguir unas reglas determinadas hasta una **invención moderada** o, por el contrario, instaurar las reglas en una **invención radical**. Esta última opción es la original institución de código.



Fuente: Comunicación I - Cátedra Arfuch - Diseño Gráfico – FADU - UBA

-En la invención radical, *“nadie había percibido aún de aquella manera y por lo tanto nadie había percibido aún aquellas cosas”*.

2. Semiología del arte

2.3. Umberto Eco

Obra abierta (1962)
Lector in fabula (1979)

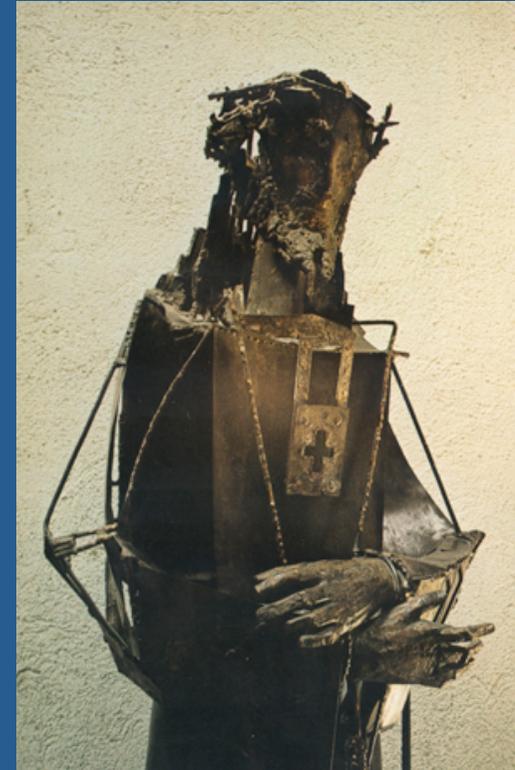
-En estos ensayos Eco, retomando uno de los componentes del signo en Peirce, subraya el protagonismo del **espectador** como activador de sentido ante la obra de arte.

-Eco advierte que el rasgo más característico del lenguaje artístico es la “**asemiosis**” o la “**semiosis**” limitada; es decir, que no existe una relación unívoca entre la obra y sus contenidos sino que se precisa una acentuación del componente **interpretativo**.

2. Semiología del arte

2.3. Umberto Eco

La **significación** está estrechamente vinculada a un **fondo cultural** organizado, determinante incluso para el propio creador, pues también para la invención radical es necesario “que lo no dicho todavía venga etiquetado por lo ya dicho”. En este tema Eco pone de manifiesto el punto de contacto que existe entre la **Semiótica** y la **Iconología**.



Venancio Blanco. *Nazareno* (1963)

2. Semiología del arte

2.4. Roland Barthes

ROLAND BARTHES (1915-1984)

Barthes amplió los horizontes del **análisis de la imagen**.

Elements de semiologie (1964)

-En este ensayo considera que toda imagen es **ideológica** porque toda estructura semiótica es una escritura de poder.

-En relación al **signo**, Barthes señala que tiene dos caras (el significante y el significado) como lo expresado por Saussure, pero se diferencia de él en el plano de la **sustancia de la expresión**. Al respecto Barthes planteó dos estratos componentes del signo, la forma y la sustancia.

2. Semiología del arte

2.4. Roland Barthes

La retórica de la imagen

Las reflexiones de Roland Barthes sobre la imagen se pueden expresar a través de una filosofía con un mensaje doble: las palabras escritas son objetos materiales y las imágenes visuales son a su vez una forma de escritura, son inscripciones de inteligibilidad grabadas en el espacio del mundo.

-Tanto las artes visuales como verbales son susceptibles de interpretación, pero sólo las **artes visuales** adquieren un **tercer sentido**.

2. Semiología del arte

2.4. Roland Barthes

El tercer sentido (1970)

En este ensayo Barthes identifica tres niveles de sentido: el primero es el nivel de **comunicación**, el segundo el del **significado** y el tercero el de **significancia**. El primero proporciona información; el segundo nivel dice lo que significa el objeto, en este nivel se descifran los signos, mientras que en el tercer nivel tiene lugar la significancia, que al igual que la interpretación, es un acontecimiento, sólo que en ella las personas están más pasivas que la interpretación.



Barthes identifica tres niveles de sentido en su análisis de este fotograma de la película *Iván el Terrible* de Eisenstein. Basándose en aspectos singulares del significante (el pañuelo de la frente, las cejas, la boca...) la significancia saca al significante del flujo narrativo. El **tercer sentido**, que califica de “**obtuso**”, se presenta como un suplemento que el entendimiento no puede absorber. Es lo que más **conmueve** al espectador.

2. Semiología del arte

2.5. Meyer Schapiro

MEYER SCHAPIRO (1904-1996)

-Pionero en la historia del arte semiótica. En los años 60 empezó a explorar la idea del análisis semiótico de las artes visuales:

On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field, Artist, and Society (1969)

-En este ensayo Schapiro conecta el análisis formal de las obra de arte con el examen de su historia social y cultural. En particular, se centra en la relación entre una imagen pintada y la superficie sobre la que esta pintada y el tema de si la imagen está o no enmarcada de algún modo.

2. Semiología del arte

2.5. Meyer Schapiro

Shapiro abarca, en *On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts...* desde las cuevas pintadas del Paleolítico hasta el arte egipcio o el arte del siglo XX, y trata de demostrar que, para crear significados, las figuras pueden ser colocadas de diversos modos, alargadas, elevadas, reducidas, etc. en relación al marco.



Detalle del tímpano de Sta. M^a Magdalena de Vézelay

2. Semiología del arte

2.5. Meyer Schapiro

Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text (1973)

-Schapiro examina la relación entre los textos y las imágenes basadas en ellos y considera que la relación es mucho más compleja que la simple noción de ilustración de los textos.

-Mantiene algunas de las creencias de los iconógrafos, en tanto que él ve en los cambios de estilo una señal de un cambio de contenido. Cuando el estilo cambia, la narrativa de la historia también cambia.



Schapiro piensa que la posición frontal o de perfil del cuerpo son formas convencionales que adquieren un significado en la obra, son **signos**.

-La vista de perfil muestra un ritual como un acontecimiento en el que todos participan por igual.

-La vista frontal permite la presentación de una jerarquía.

-La interpretación puede variar en otra obra pues siempre se ha de valorar el signo en función de su **sistema**

3. De la deconstrucción a las nuevas construcciones

JACQUES DERRIDA (1930- 2004)

La verité en peinture (1978)

- Derrida se muestra contrario a la validez del concepto de signo como portador de significado y se manifiesta en **contra** de un tradicional “**logocentrismo**”.
- Señala la **incapacidad del lenguaje**, por su significado efímero e inestable, para transmitir el tipo de significados usualmente adscritos a las narraciones históricas y propone:
- Plantea la **deconstrucción** de todo texto historiográfico y artístico, como productos construidos en un tiempo y en un lugar y en función de determinados intereses.
- Insta al abandono de cualquier pretensión de correspondencia con una teoría de la verdad.

3. De la deconstrucción a las nuevas construcciones

-La holandesa **Mieke Bal** (1946) y el inglés **Norman Bryson** (1949) han insistido en los últimos años en las **posibilidades** de una Historia del Arte fundada en la **semiótica** de Barthes.

-Han tachado a la Historia del Arte institucional de leer documentos más que imágenes, de basarse en el perceptualismo y en una sociología que coloca en columnas diferentes arte e ideología, más que partir del concepto de **signo**.

-Las **imágenes** aparecerían como **signos** dentro de diferentes sistemas de comunicación, no solamente visuales, al estar implícitos **códigos culturales** referidos a la concepción de la propia figuración, del género, del papel del espectador, etc.



Mieke Bal



Norman Bryson

3. De la deconstrucción a las nuevas construcciones



J. Vermeer. Mujer sosteniendo una balanza (1664)

“Los textos de Mieke Bal se oponen al objetivo que la mayoría de los historiadores del arte creen perseguir: la interpretación nuclear, la que abarca y ordena el mayor número posible de elementos visuales. En cambio, Bal comienza por el detalle y se detiene en él... ¿Qué detalles no encajan con los modelos explicativos vigentes?...”

Norman Bryson, “Mieke Bal” en Chris Murray (ed.) *Pensadores clave sobre el arte del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2006, p. 28-

En “Dispersing the Image: Vermeer Story” (en *Looking In: The Art of Viewing*), Bal analiza el cuadro de Vermeer y señala el conflicto entre la aparente temática del equilibrio (balanza y tema del cuadro del juicio final), y el hecho de la atenta observación de Vermeer de que antes el cuadro estuvo colocado de forma desequilibrada.

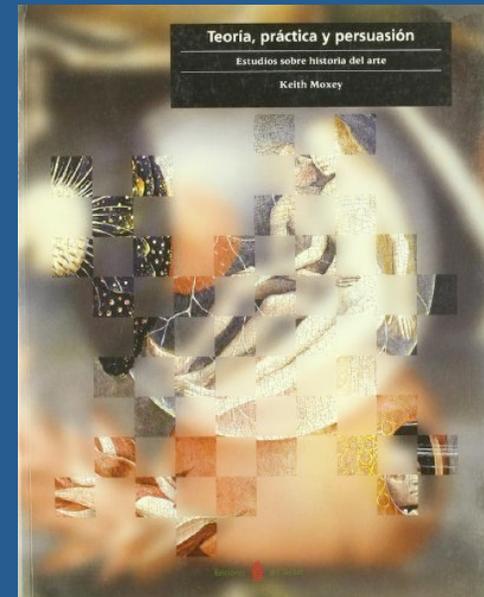
3. De la deconstrucción a las nuevas construcciones

KEITH MOXEY

-Ha redefinido una teoría del signo en la que considera el “**interpretante**” de Peirce como nuevo “**signo**” creado por el intérprete en el proceso de entendimiento de los signos.

-Apoyándose en la teoría de la mirada de Lacan ha insistido en la relación entre **representación** y **espectador**, en la que éste se “sitúa” visual y psíquicamente en función de la construcción de aquella..

-Frente a la teoría de la muerte del autor (Barthes) y del artista -al preexistir a su intervención las condiciones del código, con la consiguiente disolución del autor en su producto-, ha insistido con Foucault en el carácter histórico de la **subjetividad** y en la necesidad de contar con ella en los contextos históricos pertinentes.



Teoría, práctica y persuasión. Escritos sobre historia del arte (2004)

3. De la deconstrucción a las nuevas construcciones

“Habría que insistir –como se hace desde el postestructuralismo- en la dinamización del viejo estructuralismo de los sesenta, eminentemente sincrónico, y reconducirlo a un estructuralismo diacrónico, histórico. Las obras de arte, y sus estructuras de representación, son inteligibles como objetos artísticos con su pasado, y esta su historia la llevan, podríamos decir, en potencia pero al revés. Por otra parte, no debemos olvidar que la Historia del Arte es el estudio de unas obras de arte que tienen estructuras pero que no son estructuras, que son irreductibles a ellas en cuanto que nos interesan también en sí mismas.... como entidades individuales de comunicación visual”

Fernando Marías. *Teoría del Arte II*. Madrid, Historia 16, 1996, p. 145.

Tema 12. *Estructuralismo y semiología del arte.*

Tabla de contenido

Introducción: F. de Saussure y Ch. S. Pierce.

1. Problemas en torno a la identificación Arte-Lenguaje.
2. Semiología del arte
 - 2.1. Charles Morris
 - 2.2. Mukarovsky
 - 2.3. Umberto Eco
 - 2.4. Roland Barthes
 - 2.5. Meyer Schapiro
3. De la deconstrucción a las nuevas construcciones.