

# La dinámica semiótica del texto artístico

## *The Semiotic Dynamic of the Artistic Text*

**Lucrecia Arbeláez González**

Universidad del Zulia.  
Maracaibo-Venezuela

Recibido: 10-02-07  
Aceptado: 13-04-07

### Resumen

La semiótica considera todos las manifestaciones culturales como fenómenos de comunicación y de significación, lo cual hace que tenga frente a ella un área de intervención extremadamente amplia como el lenguaje de los animales, de la comunicación táctil, de los sistemas de gusto, de la paralingüística, de la semiótica médica, de la cinésica y la proxémica, de los lenguajes formalizados, de los sistemas de escritura, de los sistemas musicales, de las lenguas naturales, de las comunicaciones visuales, de las gramáticas narrativa y textual, de la lógica de las presuposiciones, de la tipología de la cultura, de la estética, de las comunicaciones de masa, de los sistemas ideológicos. Todos ellos enfocados desde la comunicación y significación. En tal sentido, el objetivo de la investigación es demostrar que el arte como condición de ciertas obras producidas con fines estéticos y de la producción de objetos con efecto estético, es un fenómeno de comunicación y de significación. Para la consecución del objetivo general, la investigación ha sido estructurada dentro de un paradigma hermenéutico, aplicando el método hipotético deductivo. Por el propósito es una investigación de tipo básica, por la clase de fuentes consultadas es documental, y por el nivel de conocimientos, de tipo descriptivo. Como resultado, se establece que el arte en todas sus manifestaciones es un lenguaje, que posee un sistema de signos constituidos por una forma y un contenido que obedecen a leyes estables de la comunicación y, en el cual participan los sujetos del acto lingüístico. Como conclusión se establece que el texto artístico expresa y comunica diferentes lecturas de acuerdo con los contextos espaciales y temporales donde se manifieste, dependiendo como fundamento de la reformulación constante de los códigos dentro del sistema.

#### Palabras clave

Texto artístico, comunicación visual, lenguaje plástico, inteligencia visual, intertextualidad.

### Abstract

Semiotics considers all cultural manifestations to be phenomenon of communication and meaning, which means it has an extremely wide area of intervention that includes the language of animals, tactile communication, taste systems, para-linguistics, medical semiotics, kinesics and proxemics, formalized languages, writing systems, musical systems, natural languages, visual communications, narrative and textual grammars, the logic of presuppositions, cultural typology, aesthetics, mass communications and ideological systems, all focused from the viewpoint of communication and meaning. In this sense, the purpose of this research is to demonstrate that art, as a condition of some works produced for aesthetic purposes, and of the production of objects with an aesthetic effect, is a phenomenon of communication and meaning. In pursuit of this general objective, the research has been structured within a hermeneutic paradigm, applying the hypothetical deductive method. It is a basic type of investigation, due to the sources consulted, and it is documentary and descriptive, due to the levels of knowledge. As a result, the study establishes that art in all its manifestations is a language that has a system of signs constituted by form and content that obey stable communications laws and in which the subjects of the linguistic act participate. The conclusion establishes that the artistic text expresses and communicates different readings according to the spatial and temporal context in which it manifests itself, depending as a basis on the constant reformulation of the codes within the system.

#### Key works

Artistic text, visual communication, plastic language, visual intelligence, inter-textuality.

## El lenguaje comunicacional del arte

...La posibilidad de duplicaciones una premisa ontológica de la conversión del mundo de objetos en mundo de signos: la imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella (espaciales, contextuales, de finalidad, etc) y por eso puede ser incluida fácilmente en los vínculos modelizantes de la conciencia humana (Lotman, 2000: 85).

Se entiende por *arte* una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general, constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas.

Al respecto se establecen tres corolarios en relación con la definición de arte: primero, se debe entender por *arte* tanto un carácter de las fuentes de la obra, como un efecto sobre el público (campo de la estética). Segundo, el que las obras artísticas sean construidas según técnicas específicas (campo de la historia del arte) y, tercero, que las obras artísticas sean esencialmente de tipo visual.

Por *comunicación* se entiende la transmisión de información obtenida mediante la emisión, la conducción y la recepción de un mensaje. Es un proceso socializado, en el cual la información pasa a través de un soporte físico (un canal), entre dos interlocutores, no necesariamente seres humanos, y por medio de un código (conjunto de reglas para segmentar sistemáticamente el material físico portador de un contenido).

Así, pues, la semiótica considera todos los fenómenos culturales como medios de comunicación y como procesos de significación. Serán procesos significativos aquellos en que el destinatario conozca las reglas en que el mensaje ha sido difundido por un emisor y pueda, luego, interpretarlo. En cambio, el proceso carente de significación será aquel en que el destinatario sólo reaccione como respuesta a un estímulo causado por el emisor. Por eso, el *arte* como los objetos con efecto estético son un fenómeno de comunicación y significación al presentar ciertos aspectos:

- Que sea un lenguaje
- Que la cualidad estética requerida para que un objeto sea artístico, *también* pueda ser explicada como dependiente de la forma de comunicar de los objetos artísticos.

- Que el efecto estético transmitido al destinatario *también* dependa de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.

Por eso, el análisis del fenómeno artístico como hecho comunicativo será capaz de mostrar cómo el mensaje artístico puede contener rasgos destinados a la propia interpretación. También cómo puede tratar el material lingüístico de manera de renovar los códigos existentes y producir innovaciones, y cómo en el mensaje existen caracteres portadores de valores estéticos. Además, desde el punto de vista de la comunicación no interesa si la obra de arte es bella, sino, *cómo y por qué* esa obra puede producir un efecto que consista en la posibilidad de que alguien le diga bella.

A causa de ello, el *arte* como proceso de significación se limitará desde el punto de vista comunicacional sólo al texto y no a los elementos exteriores a él como: la vida del artista, sucesos históricos, documentos de la época, etc. En este ámbito, la obra de arte para que sea considerada un lenguaje debe poseer ciertos requisitos como:

- Que sea un sistema.
- Que tenga coherencia respecto al funcionamiento general de los sistemas de signos.
- Que esté constituida por una forma y un contenido.
- Que obedezca a leyes estables de la comunicación.
- Que todos los sujetos del acto lingüístico participen de los códigos eventuales basado en lo que la obra comunica.
- Que la reformulación de los códigos tenga un fundamento explicable en el interior del sistema.

Asimismo, Talens y otros (1995) citando a Lotman (1973: 31) en su libro titulado *La estructura del texto artístico* afirma que se puede "... definir como lenguaje cualquier sistema organizado de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos, incluyendo, en el primer caso, la autocomunicación en la que el mínimo de dos individuos se halla representado por uno solo, que asume las dos funciones diferentes de emisión y recepción del mensaje".

A saber, todo lenguaje que sirva de medio de comunicación está integrado por signos, y éstos tienen unas reglas definidas de combinación que se formalizan en determinadas estructuras con un modo propio de jerarquización. Los lenguajes así definidos se diferencian de:

- Los sistemas que no sirven como medio de comunicación.

- Los sistemas que sirven como medio de comunicación, pero que no utilizan signos.
- Los sistemas que sirven como medio de comunicación y que utilizan signos poco formalizados o sin ninguna formalización.

El primero, permite diferenciar los lenguajes de aquellas formas de actividad humana que no tienen como finalidad la transmisión de información. El segundo, logra distinguir una relación semiótica (entre individuos, o entre funciones asumidas por un individuo) de una relación extrasemiótica (entre sistemas en el interior de un organismo). El tercero, diferencia los lenguajes de los sistemas intermedios, a los que se aplica la paralingüística: mímica, gestos, entre otros. A partir de esta diferenciación, los lenguajes abarcan tres áreas.

- Los *lenguajes naturales*
- Los *lenguajes artificiales* como los lenguajes científicos, lenguajes convencionales, *morse*, señales de la carretera, etc.
- Los *lenguajes secundarios*, que son estructuras de comunicación que se superponen a la lengua natural, como el arte, el mito y la religión.

En efecto, Talens y otros (1995) comparten con Lotman que el *arte* es, semióticamente, un lenguaje secundario, y, como tal, *un sistema modelizante secundario*. Por ello, el fenómeno artístico se caracteriza por el uso deliberado que el emisor de un mensaje hace de unos elementos para indicar el carácter connotativo de concebir el mensaje que resulta de ese uso. *Modelizante* porque construido sobre el modelo de la lengua natural, no remite a él para su decodificación sino que construye, al construirse su propio modelo. *Secundario* porque funda en ese segundo nivel del uso específico connotativo el carácter artístico de su comunicabilidad.

De ahí que en la base del fenómeno artístico haya siempre la ejecución de un trabajo que puede ser o no comunicativo, implicando, además, que lo que sirve para esa ejecución denominado el objeto artístico (texto), pueda, o no, ser una señal.

Esto significa que el fenómeno artístico al ser comunicativo, desde su mismo origen -connotativo-, puede serlo también en el ámbito de la base, esto es, de los elementos utilizados para la ejecución de ese trabajo. Para ilustrar lo antes expresado, la literatura utiliza como elementos de base, las palabras, y la sintaxis tomadas de la lengua natural, por lo que el fenómeno es comunicativo tanto en la base -aspecto lingüístico- y el connotativo -artístico-literario-, no olvidando que es este último nivel

el que le define como práctica artística y no el primero, que puede incluso ni siquiera existir. Otro tanto ocurre con las prácticas artísticas no lingüísticas, pero cuyos elementos de base, no connotativos, también son comunicativos, como el teatro, el *comic*, el cine, y las artes figurativas.

Sin embargo, hay otras como la arquitectura, y el diseño cuyos elementos de base no son comunicativos, pero sí lo es su uso en el nivel de connotación. Este uso es lo que se denomina función estética. Cabe destacar lo que Talens y otros (1995: 33) plantean al respecto:

...en toda manifestación artística lo *específico artístico* sólo es accesible al receptor del mensaje si éste consigue saber, esto es, si entiende lo que se quiere *decir o representar* mediante la señal que es el texto artístico (en el caso de que los elementos de base sean también comunicativos) o lo que se quiere *hacer* con el objetivo que constituye la base del producto artístico cuando los elementos de esa base no son comunicativos. Es decir, que el paso del *objeto artístico* como espacio dado a proceso de *producción de sentido* (que es lo que constituye el fenómeno artístico en cuanto tal) implica al receptor, que deja de ser un mero punto de llegada para pasar a ser uno de los elementos del proceso.

En este sentido, la especificidad reside en la manera en que un trabajo, ya concebido y elaborado de una determinada forma, es asumido como algo que comunica connotativamente a través del uso hecho de los elementos de base como se aprecia claramente en el caso de la ficción artística. Cuando ésta existe los elementos de base no cumplen más función que la de servir de soporte a su utilización connotativa. Y, mientras, la decodificación de los elementos de base está al alcance de la mayoría de los miembros de la sociedad, la de uso connotativo, de esos elementos es privilegio de los especialistas en la materia que en general son minoría.

De ahí que, la recepción del mensaje artístico implica la posesión de los códigos que permitan la doble decodificación, situando así al arte como práctica social.

Las artes plásticas (y su germen semiótico potencial: el reflejo mecánico del objeto en el plano especular) crean la ilusión de la identidad del objeto y su imagen. Así pues, al proceso de creación del signo (texto artístico) se añade un eslabón más: primeramente debe ser revelada la naturaleza signico-convencional que se halla en la base de todo hecho semiótico: el texto que es percibido

por la conciencia ingenua como no convencional, debe ser percibido en su convencionalidad signífica (Lotman, 2000: 86).

En síntesis, la investigación se estructura alrededor del texto artístico como lenguaje y, basado en él, se desarrolla un análisis semiótico de esta manifestación cultural humana que se expresa a través de signos propios cargados de significación y sentido, los cuales a su vez, se están transformando constantemente de acuerdo con los contextos -culturas- en donde el arte se realiza.

### **La dinámica semiótica del texto artístico plástico**

Al tratar de definir que es *texto* se destaca su carácter equívoco y flexible. Entre ellos, se pueden expresar varios planteamientos como la de Talens y otros (1995) que lo perciben como "... un sistema comunicativo y que, en consecuencia, contiene y transmite información". Calabrese (1997) citando a Dressler (1972), lo denomina *enunciado lingüístico cumplido*, o entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento que Eco (1979) llama *máquina semiótica-pragmática* que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación.

Aunque la noción de *texto* sea, en este caso, un concepto genérico, es de gran utilidad para la semiótica del arte porque:

- Permite detener el interrogante sobre si el arte es un sistema o no lo es, e igualmente analizar cada obra desde un punto de vista semiótico.
- Logra recuperar el sentido de la historicidad de los códigos, ya que un texto es texto en la historia.
- La noción de texto supera momentáneamente el obstáculo que constituye el problema del referente de los signos visuales, ya que la perspectiva que se elige es la de la organización de la máquina textual según la óptica de la cooperación interpretativa.
- El texto permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados.

Un texto literario y un texto pictórico no son la misma cosa, pero las diferencias de organización productiva no requieren una definición abstracta preliminar sobre qué cosa es un eventual sistema artístico específico. Cabe destacar, que el análisis textual ha comenzado a tener aplicación en el campo del arte y que todos los conceptos operativos tienen su origen en el campo de aplicación literario. Es decir, en el campo de las artes visuales, no se tiene una teoría del texto no literario sino, aplicaciones de conceptos tomados de las teorías textuales corrientes; lo cual origina una triple posibilidad:

- Si considera que la teoría del texto incluye los textos no verbales.
- Si la teoría del texto literario es un modelo coherente, pero que puede ser perfeccionable y generalizable cuando se pone a prueba en textos no verbales.
- Si considera que la teoría del texto literario comprende algunas subteorías que pueden funcionar como teorías locales en el campo de las artes visuales.

Asimismo, Talens y otros (1995: 41) trasladando el concepto de *texto* al ámbito artístico se apropian de la definición de Lotman al denominarlo:

... sistema semiótico sumamente complejo. Ninguna información puede existir ni ser transmitida fuera de una estructura dada formalizada como texto. En consecuencia, un producto artístico, siendo como es un modelo determinado del mundo, un mensaje *que informa o acerca de algo*, no existe fuera de ese lenguaje específico que llamamos arte, ni puede en consecuencia, ser trasvasado a otro lenguaje sin dejar de existir como arte. (...). El texto artístico es, pues, la construcción compleja de un sentido, en la que todos los elementos en juego-signos, relaciones estructurales, etc. son *elementos de sentido* (y de ahí la inutilidad de hablar de la dicotomía fondo/forma en arte), puesto que todos los recursos formales comportan contenido y, por tanto, transmiten información.

Asimismo, según Talens y otros (1995: 47), no hay que olvidar que el arte como proceso comunicativo también lo es de significación porque:

... el análisis, pues, del trabajo consistente en un proceso concreto de producción de sentido ha de abordar por una parte la formalización semiótica de los textos (artísticos en este caso) con el análisis de los sistemas de comunicación que ac-

túan en ellos, por otra la formalización semiótica del sistema de producción de sentido del texto en una manifestación concreta, y finalmente la relación del texto con el contexto de objetos culturales concomitantes en lo que atañe a su modo de manifestación.

Por otra parte, Calabrese (1997) señala que uno de los aspectos más importantes en relación con el arte es el planteado por Lotman y Uspensky (1987) -Escuela de Tartu. Unión Soviética- al tratar de abordar culturalmente la semiótica del arte. Para ellos, el arte es interpretado como un fenómeno participante de ese sistema más amplio que es la cultura. Además, la cultura, como depósito de la información socializada, es una organización tipológica, plurilingüe y, gracias a ello, puede ser comparada con otras culturas.

En tal sentido, la cultura es un haz de sistemas semióticos formados históricamente, que puede asumir la forma de una jerarquía única o de una simbiosis de sistemas autónomos. Por consiguiente, la cultura también comprende el conjunto de textos (mensajes) que han sido históricamente realizados en cada sistema semiótico. Además, la intersistematicidad de la cultura, carácter que permite superar la vieja concepción de los *específicos* de las artes, para orientarse hacia una tipología de las porciones macroestructurales que componen una cultura, y que son hechas homogéneas por el hecho de que un solo *sistema modelizador primario*, el lenguaje, funciona como mediador de todos los otros, denominados por ese motivo sistemas modelizadores secundarios.

Lotman-Gasparov (1985) citados por Calabrese (1997), intentan examinar el funcionamiento de la retórica en textos no verbales y, en particular, en el texto artístico, ya que es un texto ejemplar desde el punto de vista teórico sobre las relaciones intersistémicas entre arte y cultura. Allí se sostiene que entre elementos de diferente magnitud como la cultura, el arte en general, las artes particulares y el texto artístico se establece una relación de isomorfismo, o analogía a nivel de forma profunda entre objetos pertenecientes a sistemas diferentes. Es decir, se asemejan no sólo en la función sino en la estructura, y por ello se puede hablar de retórica isomórfica verbal como no verbal, pero no percibiéndolas como una traductibilidad directa y unívoca entre los dos sistemas, si no como transformaciones intersistémicas, que garantizan la circulación cultural entre los diferentes sistemas y, por el otro, también la creatividad de esas transformaciones.

Sobre esta base, se puede pensar en una retórica entendida como ciencia de esas transformaciones,

empeñada en definir la *traducción* retórica a partir de la *situación* retórica. Cabe destacar que en la situación retórica se dan dos tipos de objetos: los temas (objetos primarios) y los remas (objetos secundarios). Según la forma en que la transformación actúa sobre los dos objetos, se tendrán dos grandes tipos de función retórica:

- La que agrega informaciones suplementarias a un objeto primario, y que puede ser asimilada al mito o a la metáfora.
- La que simplifica un objeto primario a partir de un enfoque y, puede ser asimilada a la modelización científica escrita o a la metonimia.

Por eso, cada texto artístico puede ser considerado producto de transformaciones como aquellas generales mencionadas antes, y puede ser definido como la sumatoria de las transformaciones a las cuales está sometido. Asimismo, ciertos tipos de textos y períodos históricos se caracterizan, además, por un determinado predominio de una cierta transformación.

Puntualizando lo antes dicho, Lotman (2000: 41) expresa en su obra *La semiosfera III* que "... Como ocurre a menudo en el arte, la lucha con la convencionalidad se realiza como una renuncia a la convencionalidad franca de etapas precedentes mediante la introducción, en lugar de ella, de modelos convencionales muchos más complejos y refinados".

En tal sentido, hay que introducir en este punto la importancia de la noción de *intertextualidad*, la cual proviene de diferentes campos de la semiótica literaria, y, generalmente, se define como el conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto, que se relacionan con algunas historias condensadas, ya producidas en una cultura por parte de algún autor o texto precedente. El *intertexto* de una obra viene a ser el llamado a textos o a grupos de textos precedentes construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales. Al respecto, Gérard Genette, ha mostrado una tipología de aquella denominándola *transtextualidad*, que comprende cinco diversos modelos. Entre ellas están:

- El *intertexto* con sus variantes de la cita, alusión y plagio o calco.
- El *paratexto*, que consiste en el aparato que rodea al texto (notas, títulos, subtítulos, párrafos).
- El *metatexto*, hecho del conjunto de indicaciones metalingüísticas pertenecientes a los textos citados y al texto en acción.

- El *architexto*, que es el conjunto de las propiedades de género, contractualmente instituidas por el texto.
- El *hipertexto*. Constituido por mecanismos tipológicos de transferencia.

Entonces, si se transfiere el problema de la intertextualidad a la pintura, las cuestiones precedentes son muy evidentes al punto de que, algunas de éstas constituyen, en la mayoría, el núcleo de investigación de disciplinas más tradicionales. Ejemplo de esto es la excelente obra pictórica del joven Hans Holbein titulada *Los embajadores* (1533), la cual ha sido analizada desde varias informaciones precedentes que permiten ir reconstruyendo la obra de una manera formidable. De esta manera, el cuadro se manifiesta explícitamente como un jeroglífico, como un cuadro con secreto, según el uso que se establecerá después en Alemania, preferentemente, llamados *Vexierbilder* -cuadros con secreto-. Esto se traduce en un desafío para el lector, en conjunto y, al mismo tiempo, una especie de doble función de la obra, con una lectura para la mayoría y una lectura para la minoría que posee la clave adecuada.

En su libro *Cómo se lee una obra de arte* Calabrese (1999), propone mostrar cómo el cuadro provee una serie de niveles interpretativos coherentes y sincrónicos, todos ellos verdaderos, pero sólo por la diferente capacidad del lector presupuesto para cada uno de ellos; lo que no significa que la diversidad de lectores implique diferentes destinos empíricos de la obra.



1 Hans Holbein. *Los embajadores*. 1533

Describiendo la pintura se puede comentar que es un retrato de ocasión, encargado al artista en circunstancia especial y con todos los rasgos de una obra escéni-

camente preconstruida, siendo extraordinariamente realista y minuciosa, como un retrato de corte, con una misteriosa añadidura, el enigma pictórico. Si se intenta transcribir su descripción ingenua en términos más semióticos, se puede decir que el nivel de base del retrato está dado por el reconocimiento de una base architextual, ya que están delineadas en el texto algunas competencias de género y especialmente tres.

- La primera es sobre el *género-retrato* (personajes en pose, definidos por las posiciones de los brazos y de las piernas y por la mirada dirigida hacia el espectador).
- La segunda sobre el *género-retrato-de-corte* (personajes de corte, definidos por un sistema de objetos cualificativos como los trajes, el tapete, el pavimento, la cortina, los objetos sobre la mesa).
- La tercera sobre el estilo del retrato de corte (parecido y minuciosidad) constituyéndose así, en el primer nivel isotópico representado en la oposición: *eidético versus no eidético* donde todo el cuadro acaba situándose en el extremo del eideísmo en contraposición con la figura en primer plano que es no eidética.

A continuación se describirán los nueve estadios en que ha sido estudiada por Calabrese, y que se enumeran a continuación:

- *El secreto*. Lo importante es saber que el cuadro se propone como enigma: en el punto canónico de la visión (punto de construcción de la perspectiva), el cuadro juega con el espectador dado que lo encara hacia sí descubriendo la verdad de la pintura. Paralelamente, la obra desafía al interlocutor mientras lo observa negándole el desciframiento de un elemento. De esta manera, se inicia un juego entre ambos al proponerse como terreno de un *choque-encuentro* que dependerá de la inteligencia del espectador. Por tanto, la obra de Holbein no será ya un único enigma manifestado por la *anamorfosis* de la calavera, sino una serie compleja de enigmas que tendrán como inicio y final esta característica figura. La *anamorfosis*, principio extremo de la perspectiva lineal y de la visión objetiva se transforma en principio opuesto y contestatario, ya que la realidad puede percibirse sólo a través de un espejo deformante y la pintura no es más que una máscara, más allá de la cual hay que desplazarse para conocer la verdad.

- *Identificación de los personajes.* Un nivel elemental de secreto es el de la identidad histórica de los personajes representados, que serán revelados por el artista a través de diversas formas de intertextualidad, estableciéndole *notas* al texto que Genette llamará *paratexto*. Uno de esos ejemplos es el de los dos lugares en el cuadro para describir la edad de los personajes como: el puñal empuñado por el personaje de la izquierda (29 años), y el libro sobre el que se apoya el personaje de la derecha (24 años). Otro ejemplo es el mapa-mundi de piel que contiene todas las indicaciones, en escala, sobre el conocimiento geográfico de la época, la geografía política, los estados y las grandes ciudades.
- *La cultura.* En este ámbito, al artista a través de *notas* como los objetos científicos y culturales situados entre los embajadores resume las siguientes disciplinas propias de la edad moderna como la geometría, aritmética, música, astronomía reconociendo de inmediato el *cuadrivium* o articulación de ciencias exactas en contraposición a las ciencias humanas del *trivium* (gramática, lógica y retórica). Además, esto confirma el nivel precedente de la biografía de los personajes, ya que en el *cuadrivium* fue educado Jean de Dinteville, amante especialmente de la música y de la pintura, y de ser especialista en astronomía y matemáticas.
- *La amistad.* Consiste en que dentro de la obra existen personajes amigos entre sí, de los cuales dos de ellos van a estar físicamente presentes (Dinteville-de Selve), mientras que los otros cuatro (Kratzer, Erasmo, Moro y Holbein) están citados a través del *retrato por objetos relacionados con la persona* -típico de esa época- y, no representados físicamente. Por tanto, la obra es un retrato de grupo y de amistad, en el cual Holbein está presente no sólo con la firma, sino con la autocita (retrato de Kratzer). Asimismo, otros dos personajes amigos entran en la composición como son: Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam.
- *La política* está atestiguada en el pavimento de la estancia en la cual posan los dos dignatarios, ya que es una copia del pavimento de la Abadía de Westminster, símbolo mismo de la Inglaterra política y religiosa. Sobre este mismo pavimento está Georges de Selve, nuncio vaticano, cumbre diplomática de la Iglesia. Por tanto, va a Westminster, no en privado a visitar al amigo de Dinteville. El secreto del cuadro es entonces secreto de estado: los embajadores no son simplemente dos amigos en aquella profesión, sino son los embajadores en el acto de su misión secreta. Evitar la ruptura con Inglaterra con el fin de debilitar al emperador cada vez más agresivo, sin con esto renunciar a las cuestiones de principio.
- *La pintura.* Como naturaleza muerta científica se trata de la distribución en el cuadro de referencias a otros textos. De objetos y técnicas de representación que asumen un valor metalingüístico o *metatextual* a través del laúd representado en el centro de la obra como elemento conectivo de este nivel isotópico. Calabrese citando a Robert Klein (1976) en su libro *La forma y la inteligibilidad*, expresa, que este instrumento es el símbolo de la música, en la cual se encierran todas las armonías posibles, incluidas la matemática y las otras ciencias. En fin, el laúd recuerda la perfección armónica de la construcción perséptica del cuadro. Asimismo, Calabrese hablando de la pintura como engaño, cita la obra de Cornelio Agripa (1530: 86) titulada *La Declamación sobre la incertidumbre, la vanidad y los abusos de las ciencias y de las artes*, al expresar que "...la perspectiva enseña las razones de las falsas apariencias que se presentan a la vista y la pintura, mediante falsas medidas, hace parecer las cosas diversas de como son en realidad". De allí, que la pintura sea como una máscara que oculta la verdad con su propio aspecto verosímil, pero falso. Así se establecen dos significados de la *anamorfosis* de la calavera: la pintura engañosa del (*trompe-l'oeil*), con la verdad de la calavera (*anamorfosis*) y, la falsa belleza junto con la única verdad representable, la muerte y Dios irrepresentable, la otra verdad.
- *El juego lingüístico.* Este juego está en la *anamorfosis* de la calavera, la cual se recrea doblemente en la obra, ya que una vez que se revela la calavera principal de grandes dimensiones en medio de la mesa, se podrá reconstruir una *anamorfosis* inversa mediante

un cilindro de vidrio de 30 cm de longitud y tres mm de espesor, empuñando oblicuamente en el sentido inverso a la *anamorfosis* principal, lo que permite observar en el interior de la primera calavera una segunda más pequeña. Hay así, una tercera calavera que se oculta en el cuadro y se encuentra en el alfiler del sombrero de Jean de Dintenville. Asimismo, el uniforme del embajador francés es *memento mori* -piel de armiño-. También en la sombra del embajador está la firma del artista, Holbein que en alemán antiguo significa literalmente hueso hueco.

- *La autobiografía*. La obra es una expresión del artista que la ha producido, la cual se manifiesta a través del juego de palabras que éste hace sobre su propio nombre (Holbein=hueso hueco). En consecuencia, toda la carrera del artista ha tenido como emblema autobiográfico el tema de la muerte a través del símbolo de la calavera como expresión de la *-vanitas y memento mori-*.
- *La filosofía*. En este estadio, la idea de la muerte es una verdad que sobre pasa la apariencia y el engaño de la pintura constituyéndose en el nivel final de lectura. Entre los indicios están: la isotopía de la calavera y de la calavera en la calavera. Segundo, el laúd con su cuerda partida alude al silencio y, también cuando se cree en la existencia de un universo medible, de una armonía universal. Tercero, la cortina cerrada es señal de la presencia de una máquina de la pintura, pero también de lo inevitable de su ocultar y disimular el horizonte, el más allá de la pintura. Así, pues, la obra no podrá abrir nunca la cortina, porque más allá se encuentra lo irrepresentable -crucifijo de plata- Dios -puente y camino hacia el más allá de la representación-.

Así, pues, Calabrese (1997) citando a Uspensky (1993) -uno de los máximos exponentes de la Escuela de Tartu rusa- comenta en su obra titulada *Para el análisis semiótico de la pintura rusa antigua*, que el arte es interpretado como fenómeno cultural, además de serlo como hecho de comunicación específicamente dotado de un lenguaje propio. Asimismo, Uspensky considera cuatro distinciones fundamentales de nivel en el sistema de transmisión usado en la obra pictórica:

- El *analítico general* que es la transmisión de las relaciones espaciales y temporales del

cuadro según procedimientos independientes de la especificidad de los objetos representados. El *específico* que es el sistema figurativo en el cual la semántica de lo representado influye sobre los procedimientos de la representación, y por el cual el sistema figurativo varía según lo que se representa.

- El *ideográfico* que son los diferentes signos ideográficos del lenguaje de la representación pictórica, que permiten determinar el grado jerárquico de una figura por su vestimenta y por los caracteres anatómicos del rostro.
- El *simbólico* que son los diferentes símbolos internos en la obra que con frecuencia caracterizan el material usado por el pintor de iconos.

Estos niveles tienen su correlato con otros niveles de la lengua natural: el nivel general corresponde al nivel fonológico; el nivel específico al semántico; el nivel ideográfico al gramatical; el nivel simbólico al idiomático. Sin embargo, para Uspensky, la transposición no es automática, y sobre todo no lo es si no se inscribe toda la interpretación semiótica en el cuadro de las condiciones histórico-culturales a las que pertenece una obra de arte determinada. El lenguaje del arte está constituido, por un conjunto de esos factores.

Asimismo, Calabrese (1997), cita nuevamente a Uspensky (1975) en su obra *Left and Right in Icon Painting* (1975), quien considera la obra de arte como un texto compuesto de símbolos a los que cada fruidor atribuye un contenido. Sólo que el condicionamiento social en la adjudicación de un contenido es mucho menos rígido y determinado que en el caso del lenguaje. La obra de arte es más polivalente y más variadamente interpretable que un mensaje lingüístico. Además, el arte se caracteriza por el hecho de ser producido (artificial), y, por eso mismo, de ser provisto intencionalmente de un contenido, propiciando así la existencia legítima de la semiótica del arte. Respaldando esta idea, Lotman (2000) en su obra *La Semiosfera III* plantea que la dinámica general del arte se desplaza por un eje en uno de cuyos polos se halla la libertad sin límites, que llega hasta la completa desvinculación de la imagen externa con respecto al objeto que es representado, y en el otro, la máxima fijación al objeto. También dice que:

El asunto es que la obra de arte nunca existe como un objeto tomado separadamente, sacado del contexto: ella constituye una parte de la vida cotidiana, de las ideas religiosas, de la simple vida



extraartística y, en resumidas cuentas, de todo el complejo de las diversas pasiones y aspiraciones de la realidad contemporánea de ella (Lotman, 2000: 46).

Después aparece el hecho de que el desarrollo del arte es análogo al desarrollo del lenguaje; tendiente a una condición de estabilidad de normas que se acompaña siempre de una tendencia a la desviación. La norma sanciona la estabilización de los nexos entre signo y contenido, pero las desviaciones de la norma ya establecida constituyen el elemento fundamental del arte, que sin embargo es capaz de convertirla en norma. La obra de arte puede ser materia de investigación semiótica, sobre la siguiente base: el arte organiza un determinado contenido según ciertas reglas formales (normas y desviaciones) y obtiene como resultado una sucesión de símbolos que los fruidores llenarán con sus contenidos (no necesariamente coincidentes con los del artista). Es en esto en lo que tiene lugar la transmisión del proceso creativo del artista al espectador.

Por otro lado, Calabrese (1997) citando a Lekomcev -uno de los más occidentales cultores de la semiótica soviética de las artes-, expresa en su libro *El aspecto semiótico de las artes figurativas* (1967) que la obra de arte está caracterizada por una combinación de signos, la mayoría iconos (signos-figuración para el autor), pero, también, símbolos e índices en determinados casos, combinación que no sigue hasta el fondo la regla lingüística. Además, la obra transmite una información determinada, que puede ser representativa o emocional. Así, pues, el arte abstracto entra en la dicotomía, porque puede darse el caso de una representatividad intencional como de una emotividad intencional.

Compartiendo con Morris, Lekomcev encuentra en la producción artística la tradicional tripartición de la semiótica en semántica, sintáctica y pragmática (la relación entre signo y significado, entre signo y signo y entre signo y fruidor respectivamente). El aspecto semántico de la obra de arte nace de la elección de la forma más económica y original de establecer una correspondencia entre signo icónico y mensaje con carácter de símbolo. El aspecto sintáctico está en lo que Wittgenstein definía como la analogía de la proposición y de la situación real. El aspecto pragmático, está en el análisis de las relaciones entre los diversos actores del hecho comunicativo, comprendidos en él, el ambiente y la obra.

Otro autor que cita Calabrese en su obra titulada *El Lenguaje del Arte* (1985) haciendo referencia a la posibilidad de una estructura lingüística del mensaje artísti-

co es Luís Prieto, con su obra titulada *En pertinencia y práctica* (1975), quien formula una definición de la comunicación artística como caracterizable por medio del uso deliberado de cierto instrumento que hace el ejecutor de una operación, para indicar la forma, por supuesto connotativa, de concebir la operación que resulta de este uso. En resumen, en la base del fenómeno artístico se encontraría siempre la ejecución de una operación, sólo que ésta puede ser comunicativa o no, y el instrumento utilizado puede ser un signo o no. La operación se hace comunicativa sólo si recibe un significado posterior (connotación). Lo que significa que el mensaje artístico, que siempre es comunicativo cuando está connotado, puede no ser comunicativo a nivel operacional primario.

Sobre esta base, Prieto distingue dos tipos de fenómenos artísticos. El primero es un fenómeno de comunicación, tanto de base como connotado, y se llama literario; el segundo, no tiene una operación de base de tipo comunicativo, y es llamado arquitectónico. El tipo literario comprende la literatura, las artes plásticas, el cine, el teatro, las historietas. El segundo está limitado a la arquitectura, la urbanística y el diseño. El autor señala que en ambos tipos el contenido artístico no es accesible al receptor al menos que sepa *que se quiere decir* en el primer caso y *que se quiere hacer* en el segundo.

Según Prieto, la funcionalización de las connotaciones es un carácter dominante del fenómeno artístico, y está acompañada por una desfuncionalización paralela de las operaciones de base que se puede decir que son privadas de su específica razón de ser.

Asimismo, la autora Dora Vallier a través de sus ensayos ha seguido referencialmente a Jakobson; sobre todo en su modelo de análisis del lenguaje poético que deriva del descubrimiento de isomorfismos entre sonido y sentido. Por ello, en su obra *Los problemas sobre la verdad en los sistemas perceptivos* (1979), expresa que en el sistema de colores hay una evidente analogía con el sistema de sonidos estableciendo un *cromosimbolismo* semejante al fonosimbolismo planteado por Jakobson y los formalistas rusos. Según Vallier, la pintura es el sistema semiótico en el cual el código cromático muestra toda su plenitud de acción, sobre todo, en la sintonía y la simbiosis con el código de especialización.

Otra visión particular del texto artístico plástico, especialmente, la pintura es la planteada por Roland Barthes (1953), en su obra *El grado cero de la escritura*, al decir que el sentido de un mensaje no verbal sólo podrá ser reconstruido después de su verbalización, después de su *traducción* al sistema lingüístico. Por esto, la semiología es ciencia de la significación y no de la comunicación,

porque es ciencia de los efectos de sentido. Reiterando lo antes dicho, en relación con la obra de arte que postula su verbalización previa al análisis mismo y casi metalingüística se expresa que:

...la obra se entiende no tanto como un sistema en sí, sino como un momento constitutivo de un sistema, que está dado por la relación entre la obra, la lectura (en un sentido lingüístico) que se efectúa y el texto (verbal) que enuncia la misma obra. En resumen, el cuadro o cualquier texto visual es entendido como un espacio significante que es examinado por un discurso analítico. Este discurso analítico segmenta la obra (el espacio figurativo multidimensional) en secuencias con el fin de determinar sus niveles de referencia (Calabrese, 1997: 197).

En *Escenografía de un cuadro* Schefer (1969) se pregunta cuál es la relación entre el cuadro y el lenguaje del cual se vale para decirlo. *Leerlo* significa para el autor tanto describirlo como implícitamente escribirlo y sostiene que la pintura no es una lengua, sino que para leer analíticamente un cuadro es necesario entrar en sus límites lingüísticos, geométricos -espacio epistemológico que produce lo que el cuadro significa y cómo el cuadro significa-. Ese espacio tiene efecto sobre el lenguaje porque éste sólo puede dominar con coherencia una representación. Lo que el cuadro representa no es lo que muestra y, por lo tanto, no es posible tomar su nivel simbólico a partir de lo que muestra explícitamente. La reflexión semiótica de Schefer desea bajar al campo simbólico, separar la imagen, no para aislar sus constituyentes, sino para descubrir los textos simultáneos que están implicados en la lectura del fruidor.

Relacionando lo antes dicho sobre la multiplicidad de reinterpretaciones del texto artístico se citará un artículo de Ricardo Piñero Moral titulado *Laberinto o esfinge... Una lectura del giro icónico de la estética*, en *Corrientes Estéticas del Arte Contemporáneo* (2002) quien expresa que:

A primera vista, puede parecer obvio el hecho de que resulta imposible la caracterización del arte contemporáneo. Para ser más exactos, lo que resulta imposible es caracterizarlo unívocamente. La misma incertidumbre es compartida, por la teoría del arte ya que también expresa que los tiempos en los que el filósofo-sacerdote, o el artista-genio revelación de la época pontificaban sobre el deber ser de lo artístico, haciendo de su mera opi-

nión, o de un solo criterio, el canon, el paradigma único y unívoco que regía los procesos y los resultados de la creación artística (...), el arte hoy, la teoría del arte de hoy, se han llenado de diversidad, de pluralidad, de contrapuntos que coexisten, de opciones contrapuestas que luchan por sobrevivir (Piñero, 2002:159).

Ante esta situación, la tarea actual de la filosofía se dibuja como determinación, en el plano del concepto, de todo lo que se vive como fragmento o pluralidad, como laberinto o esfinge. *Laberinto* por lo que tiene nuestro mundo, y el arte de meándrico, escurridizo, huido y sinuoso. *Esfinge* por la constatación de la ruptura de la comunicación directa e inmediata entre la obra y el espectador, por la pérdida o fractura del hilo invisible que unía al arte con su público. Para entender un poco más lo que se entiende por esfinge se tiene que:

De acuerdo con la mitología griega, la esfinge es un monstruo con cabeza y pechos de mujer, cuerpo de león y alas de ave; representaba la sabiduría. De acuerdo con la leyenda, esta criatura se agazapó en lo alto de una roca a la entrada de la ciudad griega de Tebas. A cualquiera que intentaba entrar o salir le proponía un acertijo, al que no lo resolvía, lo devoraba. Hasta que apareció el héroe que respondió acertadamente, a lo que la esfinge se suicidó; este héroe era Edipo, al que nombraron rey (Ibidem: 160).

El arte actual es para la mayoría de las personas laberinto y esfinge: laberinto del que no se puede salir, esfinge ante la cual todo sentido se ha envuelto bajo un manto oscuro, críptico, imposible de ser desvelado. En tal sentido, si el arte se ha vuelto infinito en su praxis, la teoría del arte aún hoy se ve impotente cuando no es capaz de estar a la altura de la creación; ya que a lo largo de la historia, la reflexión ha ido por detrás de la creación.

Al respecto, Piñero Moral (2002: 160) en su artículo *Laberinto o esfinge... Una lectura del giro icónico de la estética* toma la tesis de Austin de "Cómo hacer cosas con palabras" la cual, será compartida por otros pensadores como Wittgenstein al plantear "...la toma de conciencia del carácter lingüístico de las artes: la estética realiza el giro lingüístico como intento de solventar la crisis teórica ante una praxis artística que desborda toda teoría, todo afán unificador y uniformador".

Asimismo, Piñero (2002:164) cita una frase de Leo Steinberg al señalar que "...el ojo es parte de la mente. "Ver" es sinónimo de "entender". "Ver" percibir, com-

prender, observar, descubrir, reconocer y examinar". La complejidad de la inteligencia humana se hace aún más patente cuando se quiere analizar o describir elementos visuales, sus estrategias y sus técnicas. Así, pues, las imágenes son formas de comunicación visual que constituyen un auténtico lenguaje, a pesar de que no todos los lenguajes tienen la misma riqueza expresiva ni la misma complejidad constructiva.

Cabe destacar, que para la especie humana como para muchas otras, tener y usar lenguaje es algo natural. Pero, el hombre ha hecho de determinados lenguajes no un asunto natural, sino radicalmente cultural, ya que dada las características intelectuales del ser humano, éste no se ha contentado con unos procesos significativos simples, sino que ha llevado a cabo la construcción de todo un edificio comunicativo. Por tanto, se han generado códigos más o menos compartidos por todos los individuos, pero también unos más específicos cuyas claves son desconocidas para la mayoría al estar conformados por un universo de imágenes y símbolos, entre los que se encuentra el arte. Esta manifestación cultural es un código de comunicación que se funda en imágenes, no sólo exclusivamente dentro de las artes plásticas, sino presentes en la música y literatura.

Se puntualiza al respecto, que a medida que una cultura se va refinando, otorga una mayor importancia a las imágenes convirtiéndose no sólo en una huella del pasado, sino en un campo de aprendizaje, experimentación e interpretación. Para saber de arte hay que saber de su esencial carácter icónico. Del mismo modo que cuando se aprende una lengua se estudia su alfabeto, vocabulario, ortografía y gramática hasta que se alcanza un mínimo de independencia comunicativa, cuando se desea ver arte se debiera dominar todos esos procesos y el espectador se convierte entonces en una persona creativa capaz de generar nuevas opciones comunicativas al ejercer una libertad perceptiva. Al respecto se puede sintetizar en la siguiente cita que:

El resultado de la creación artística, la imagen, ofrece cuando menos las mismas posibilidades de establecer comunicación que nos ofrece el resultado de la creación lingüística (la palabra). La imagen es una palabra que no suena y la palabra es una imagen ciega (...). Tal vez, porque las imágenes son un complemento que enriquece visualmente un signo convencional, y además amplifican y configuran estructuralmente nuestra experiencia. Es decir, por un lado, actúan como ayuda para entender a través de la vista algo que en principio nos es ajeno y, por otro, fijan

determinados contenidos. No es sólo que las imágenes desarrollen nuestra capacidad de expresión, representación y reconocimiento, sino que actúan como fijación de la experiencia: la memoria lo es de imágenes (Ibidem: 166).

La opinión de que actualmente se está inmerso en una cultura de la imagen, implica que estar alfabetizado no es sólo saber leer y escribir, sino también conocer, reconocer, interpretar, usar y hasta crear imágenes. Ser analfabeto en la actualidad es algo más que estar sordo culturalmente, es estar ciego refiriéndose a aquella persona que no sabe percibir, comprender o descubrir. Todas éstas y otras muchas son las habilidades de una inteligencia visual imprescindible para sobrevivir en la cultura de la imagen, donde la realidad ha dejado de ser algo natural para convertirse en algo virtual.

La inteligencia visual enseña la importancia de lo icónico, ya que la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente fuerzas ambientales y emocionales supera rápidamente otros sentidos como el tacto, el olfato, el oído o el gusto. Sólo conociendo su morfología y su sintaxis puede desplegarse una correcta pragmática de imágenes, cuyos objetivos, sus fines y su virtualidad son tan diferentes como las intenciones de los individuos que las conforman. La siguiente cita resume lo que consiste la contemplación de imágenes por parte del espectador:

La información visual es nuestra preferida porque es holística, al ver, hacemos muchas cosas más: *experimentamos* lo que está ocurriendo de una manera directa; descubrimos algo que nunca habíamos percibido o posiblemente ni siquiera mirado; nos hacemos conscientes, a través de una serie de experiencias visuales (...). Ver ha llegado a significar comprender (Ibidem: 168).

Entonces, no es de extrañar el que la historia del arte sea principalmente visual, ya que, ella además de permitir ver el mundo, es la mejor vía para comprenderlo a través de la imagen. De esta manera, Piñero (2002) comparte con Bergson la idea de que "El arte es una visión más directa de la realidad (...) y un "instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana". Ver no sólo es un fenómeno perceptivo, sino que implica la formación imágenes mentales, incluso de cosas que jamás el ser humano ha visto. La mente es como un ojo interno que cuando se activa contempla sus iconos interiores, los analiza, combina y sintetiza hasta crear otros nuevos. Por ello, el pensamiento es gráfico y, se convierte en una inteligencia visual, ya que está conformado por con-

ceptos que surgen del pensamiento en imágenes a través del desarrollo de la abstracción y la simbolización.

En consecuencia, la pragmática de lo icónico muestra la amplitud de registros infinitos. Es cierto que existe una sintaxis visual que determina unas líneas generales para construir o componer imágenes. Asimismo, es claro que se pueden describir elementos y técnicas que ayudan a comprender lo que se ve. En tal sentido, en un proceso de comunicación icónico existen símbolos que identifican acciones, creencias, valores, estados de ánimo, que expresan actitudes e ideas. Estos símbolos pueden ser medianamente representacionales o figurativos, hasta llegar a una concepción puramente abstracta.

Es decir, todo símbolo tiene algo de enigma, algo que revela y algo que oculta. Es decir, la actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como algo terriblemente enigmático. Los símbolos, entonces, no son una mera mostración, sino que mantienen escondido parte de sí. De allí, que una imagen no sea sin más una *re-presentación*, sino sobre todo una *presentación*. La imagen no tiene por qué ser entendida como sustituto de algo que no está presente en el aquí y en el ahora, sino que puede ser concebida como mera presencia.

Por ende, lo icónico no puede ser solamente una pura representación, sino que posee recorridos, vías, entrecruzamientos; es decir, no es algo unidimensional, sino complejo que cuenta siempre con una carga de expresión y sentido. Para que este proceso de interpretación-comunicación se pueda establecer con éxito, se requiere contar con una serie de herramientas visuales y mentales. En el caso de las imágenes se debe contar como mínimo con las siguientes:

- Tener claro un *marcador espacial* (punto).
- Un *articulador de la forma* (línea).
- Unas *plantillas mentales geométricas* que permitan discernir los contornos básicos y sus combinaciones.
- Un *canalizador de movimiento* (dirección).
- Un *fotómetro* para percibir tonos y colores.

Un *comprobador de textura*.

En fin, todas estos recursos son los elementos con los que trabaja la inteligencia visual, y conforman su gramática. De ellos extrae los contenidos tanto visuales como emocionales, perceptivos y afectivos, plásticos y

simbólicos dando origen a la semántica. El último paso es el que dan los que se atreven a crear imágenes: conociendo estos recursos técnicos los ponen al servicio de sus intenciones comunicativas con lo cual se tiene como resultado final la pragmática.

## Conclusiones

Las conclusiones planteadas en la investigación se dirigen a considerar al arte como lenguaje que se expresa a través de unos signos específicos de su sistema, y que siendo elementos de base pueden denotar y connotar diversas interpretaciones, dependiendo de la cultura en que se manifieste. De allí, la importancia del análisis semiótico del arte como lenguaje que se ha expresado como objetivo general al inicio de la investigación.

De esta manera, el arte es uno de los tipos de textos que conforman la cultura, y es por ello, que la semiótica de la cultura consiste no sólo en que ésta funcione como un sistema signico, sino que la relación entre el signo y la signicidad constituye una de las caracterizaciones de ella. En fin, aunque el lenguaje cumple determinada función comunicativa dentro de los límites de la cual puede ser estudiado como un sistema que funciona aisladamente, en el sistema de la cultura se le asigna un papel más: armar a la colectividad con la presunción de comunicabilidad.

Para concluir, esta investigación afirma que el arte o *texto artístico* en todas sus manifestaciones es un lenguaje que comunica, posee sentido y significa. Es decir, es un mensaje que puede ser interpretado de múltiples lecturas debido a la riqueza connotativa de los signos a través de los cuales se expresa. En definitiva se comparte con Lotman la premisa ontológica de la conversión del mundo de objetos en mundo de signos a través de la posibilidad de la duplicación. Y en esto, la imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella, con el fin de ser incluida en los vínculos modelizantes de la conciencia humana. Entonces, la función socio comunicativa del texto se profundiza en varios procesos entre los cuales se tienen: El trato entre destinatador y destinatario, el trato entre el auditorio y la tradición cultural, el trato del lector consigo mismo, el trato del lector con el texto y el trato entre el texto y el contexto cultural.

## Bibliografía

- Calabrese, Omar. (1999). **Como se lee una obra de arte**, Cátedra, Colección Signo e imagen, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (1997). **El lenguaje del arte**, Paidós, Colección Instrumentos Paidós, 1, Madrid.
- Hernandez, S., Domingo. (2002). **Estéticas del arte contemporáneo**, Ediciones Universidad de Salamanca, Colección metamorfosis 4, Salamanca.
- Lotman, Luri. (1996). **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**, Cátedra, Frónesis, Universidad de Valencia, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (1998). **La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**, Cátedra, Frónesis, Universidad de Valencia, Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2000). **La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura**, Cátedra, Frónesis, Universidad de Valencia, Madrid.
- V.V.A.A. (1995). **Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine**, Cátedra, Colección Crítica y estudios literarios, Madrid.
- V.V.A.A. (2000). **Literatura y Pintura**, Arco/Libros, Colección Biblioteca Filológica. Serie Lecturas, Madrid.