



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

# EL ASSEMBLAGE COMO TEXTO DESDE LA PERSPECTIVA DE YURI M. LOTMAN

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
CON ORIENTACIÓN EN PINTURA  
PRESENTA:

ESTHER RAMÍREZ HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS  
DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

MÉXICO, D.F.  
SEPTIEMBRE DEL 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

# EL *ASSEMBLAGE* COMO TEXTO DESDE LA PERSPECTIVA DE YURI M. LOTMAN

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
CON ORIENTACIÓN EN PINTURA  
PRESENTA:

ESTHER RAMÍREZ HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS  
DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

MÉXICO, D.F.  
SEPTIEMBRE DEL 2007

EL *ASSEMBLAGE*  
COMO TEXTO  
DESDE LA PERSPECTIVA  
DE YURI M. LOTMAN

Marcos te dedico este trabajo.

Eres mi inspiración.

# AGRADECIMIENTOS

Papá, gracias por tu ejemplo.

Albino, gracias por compartir tu vida conmigo.

Hay tantas personas a las quiero agradecer que considero que estas líneas no bastan para expresar mi profunda gratitud por su apoyo incondicional, por su comprensión y por darme la oportunidad de su inestimable amistad.

Le agradezco profundamente a mi director de tesis Dr. Víctor Fernando Zamora, su guía en este trabajo, sus comentarios, su paciencia, su disponibilidad, su apoyo, sus clases en San Carlos. Mil gracias.

A mis sinodales:

Dr. Daniel Manzano Águila

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas

Dr. Julio Chávez Guerrero

Mtro. Gerardo García Luna

Gracias por sus valiosas observaciones.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. ANTECEDENTES DEL TEXTO ARTÍSTICO	13
1.1. El objeto artístico como signo	13
1.1.1. Jan Mukarovský	14
1.1.2. Roman O. Jakobson	18
1.1.3. Vladimir Propp y el texto artístico	23
2. EL TEXTO ARTÍSTICO PARA LOTMAN	27
2.1. Elementos conceptuales	27
2.1.1. El lenguaje artístico como sistema	27
2.1.1.1. <i>El arte como un sistema de modelización secundaria</i>	28
2.1.1.2. <i>Lo sistémico y lo extrasistémico en el lenguaje del arte</i>	31
2.1.2. El código artístico	34
2.1.3. El signo artístico	38
2.1.3.1. <i>Clasificación de las transcodificaciones</i>	40
2.1.3.2. <i>El signo figurativo</i>	42
2.1.4. El texto artístico	43
2.1.4.1. <i>Expresión</i>	44
2.1.4.2. <i>Delimitación</i>	46
2.1.4.3. <i>Carácter estructural</i>	47
3. EL TEXTO ARTÍSTICO EN LAS ARTES VISUALES	50
3.1. El concepto de assemblage	50
3.2. El ensemble cultural	59
3.3. El assemblage como texto	62
3.3.1. Aspectos socio-culturales	63
3.3.2. Lo sistémico del <i>assemblage</i>	64
3.3.3. El contenido del <i>assemblage</i>	67
3.3.3.1. <i>Objetos industriales / objetos artesanales</i>	69
3.3.3.2. <i>Objetos nuevos / objetos usados.</i>	70
3.3.3.3. <i>Objetos de colección / objetos de desecho</i>	70
3.3.3.4. <i>Objetos propiedad del artista / objetos ajenos al artista</i>	71
3.3.3.5. <i>Objetos rituales / objetos escatológicos</i>	71
3.4.4. Más allá del <i>assemblage</i> : lo extratextual	73
3.4.4.1. <i>Los materiales</i>	74
3.4.4.2. <i>La descontextualización de los objetos</i>	74
3.4.4.3. <i>La no-representatividad</i>	75
4. MI OBRA COMO UN TEXTO DESDE LA PERSPECTIVA DE LOTMAN	77
4.1. La esfera social	79
4.2. Esfera cultural	81
4.3. Técnicas y materiales utilizados	82
4.4. El proceso de trabajo	85
4.5. Simbolismo de los elementos del <i>assemblage</i>	89
4.5.1. La cajonera	89
4.5.2. Nuevo <i>vs.</i> Usado	98
4.5.3. Las “pintas”	99
4.5.4. Los objetos	101
4.6. El lector	103
CONCLUSIONES	105
FUENTES DE INFORMACIÓN	109
Bibliográficas	109
Hemerográficas	112
Electrónicas	112

# RESUMEN

El objetivo general de esta investigación fue exponer las categorías de la teoría del *texto artístico* propuestas por Yuri M. Lotman, sus alcances como medio de acercamiento a las artes visuales, particularmente respecto al *assemblage* y, principalmente, como medio de reflexión sobre mi trabajo plástico. Se basó en el análisis de las principales obras de Lotman (traducidas al español), así como de bibliografía crítica, con la finalidad de observar distintos enfoques. La investigación plástica dio como resultado once *assemblages*.

Las siguientes premisas ponen de manifiesto la flexibilidad de esta teoría como medio de acercamiento y reflexión de las artes visuales:

En principio, hay que aclarar que el concepto de *texto artístico* no constituye una secuencia de pasos para analizar un fenómeno cultural. No es un método de análisis, sino una teoría que permite comprender el arte en toda su complejidad.

El concepto de *signo artístico* no es algo acabado y constante, es la resultante de las coincidencias que el *lector* encuentra entre una cadena de *expresiones* y su correspondiente cadena de *contenidos*.

El *lector* tiene un papel fundamental en la teoría del texto artístico, ya que da inicio al proceso de decodificación o *transcodificación* de la obra. Al leer un texto artístico el lector se *modeliza*, es decir cambia su visión del mundo, y recíprocamente el *texto artístico* se modeliza.

En síntesis, el *texto* que es un signo conformado por varios signos, es una herramienta conceptual aplicable a una obra en particular o a todo un fenómeno cultural.



WARNING ALWAYS WEAR SAFETY GLASSES  
PROTECT YOUR EYES AND SKINNING FROM DUST  
DANGER: STRONG ODORS AND IRRITATION  
SURFACE: RESULTING IN DAMAGE TO THE TOOL  
AND POSSIBLE AGENT USE  
MASTROUS BOTTLES - 100%  
MADE IN MEXICO

ADVERTENCIA SIEMPRE USE GAFAS  
PROTECTORAS DE OJOS Y PIEL  
CUIDADO: OLORES FUERTES Y  
SOLTA POLVOS QUE PUEDEN  
DAÑAR LA SUPERFICIE DE LA  
HERRAMIENTA Y CAUSAR  
LESIONES A LA PIEL O A LOS  
OJOS

Martillo de uña curva  
V-L  
Código: 31

# INTRODUCCIÓN

*El juego representa el dominio de una habilidad, el entrenamiento en una situación convencional; el arte, el dominio de un mundo (la modelización de un mundo) en una situación convencional. El juego es "como actividad", el arte, "como vida".*

YURI M. LOTMAN

La semiótica como vehículo de interpretación de los fenómenos artísticos se vislumbra hasta hace algunas décadas en documentos meramente descriptivos. Esta carencia en el análisis semiológico era la resultante de la transpolación de conceptos lingüísticos al estudio de manifestaciones no lingüísticas.

Las aplicaciones de la semiótica al análisis de las formas tuvo cabida en algunos sectores del diseño gráfico y el industrial.<sup>1</sup> Otros autores han abordado la semiótica para explicar algunos fenómenos culturales como la moda, la configuración de los espacios habitables y los medios de comunicación.<sup>2</sup> Algunos han tratado de utilizar la semiótica para explicar fenómenos artísticos.<sup>3</sup>

En las últimas décadas del siglo XX apareció una nueva vertiente de la semiótica que orienta sus esfuerzos a la búsqueda de entidades genéricas, que permitan entender los fenómenos a partir de conceptos alejados del atomismo. La búsqueda de la unidad mínima que revele la estructura y las relaciones internas de la obra artística entraña dificultades; en principio las manifestaciones artísticas actuales y su diversidad plantean que esta unidad mínima ha de ser tan genérica que abarque todo el marco de las posibilidades plásticas sin perder las particularidades de cada una. Pero esta división atómica ha dejado de ser útil porque no tiene posibilidades de una cobertura amplia y sobre todo tan diversa.

La semiótica comprende posturas que engloban las posibilidades de interpretación del arte como texto. Es una mirada que puede abarcar fenómenos culturales tan amplios como un movimiento artístico, o tan particulares como una manifestación plástica individual.

Uno de los autores que han puesto en la mesa de debate su propuesta de estudio de la obra artística como un *texto* es el ruso Yuri Mijailovich Lotman, perteneciente a la escuela de Tartú, de la que es uno de sus más importantes representantes. Esta escuela propone la vertiente cultural de la semiótica que ubica a los fenómenos artísticos dentro entidades más amplias y complejas como la social y la cultural.

<sup>1</sup> Con autores como Gert Selle, Jordi Llovet y Juan Manuel López Rodríguez.

<sup>2</sup> Autores como Umberto Eco, Jean Baudrillard y Roland Barthes.

<sup>3</sup> También Umberto Eco y Omar Calabrese.

<sup>4</sup> Término acuñado por Jean Dubuffet en 1953, para denominar su producción artística.

Esta visión del arte parte de una comprensión de todos los elementos que se ponen de manifiesto al interpretar sus distintas manifestaciones y no sólo comprende los elementos propios de la obra, sino todas aquellas relaciones que se generan al exterior. Esta postura advierte que el lector tiene un papel trascendental ya que su lectura tendrá un impacto sobre la obra misma.

Durante mi estancia en el Posgrado en Artes Visuales experimenté con el *assemblage*<sup>4</sup>, con la intención de desarrollar un lenguaje propio a través de este medio de expresión. Lo que me dio la pauta para acercarme a su conceptualización y delimitación con respecto a otras manifestaciones tridimensionales como la escultura.

La semiótica cultural y la particular visión de Yuri M. Lotman me han permitido una aproximación al objeto artístico como un texto, considerando así su naturaleza relacional al interior del mismo (con los elementos que lo componen) y al exterior (con los sistemas que forman parte del ámbito cultural). La importancia que reviste el estudio del texto artístico radica en que la obra devela en sí misma las estructuras de su producción y de su interpretación. El planteamiento de Lotman no excluye al receptor sino que lo hace partícipe de la semantización de la obra de arte.

A través de esta investigación pretendo exponer las categorías de la teoría de Lotman sus características, sus alcances con medio de acercamiento a las artes visuales, en particular respecto al *assemblage*, y principalmente como medio de reflexión sobre mi trabajo plástico.

El objetivo general de esta investigación es determinar los antecedentes y las características de la conceptualización del texto artístico, en los términos de Yuri Mijailovich Lotman, como una forma de comprender el lenguaje artístico y en particular el *assemblage*.

En el primer Capítulo, titulado “Antecedentes del texto artístico” se aborda el trabajo de Mukarovsky como pionero de una estética semiológica. En segundo término se revisan algunos conceptos de Roman O. Jakobson referentes a su comprensión del signo como un elemento de carácter relativo. Finalmente se revisa el enfoque metodológico de Vladimir Propp y su influencia en las teorías de Lotman. El objetivo de este primer capítulo es establecer los orígenes de la conceptualización de *texto artístico* y determinar cuales son las influencias directas del trabajo de Lotman, partiendo de esos tres autores y sus aportaciones teóricas para entender la evolución del concepto de signo artístico.

En el Capítulo dos, titulado “El texto artístico para Lotman”, se revisan los conceptos y las categorías utilizadas por este autor para explicar su teoría del texto artístico enfatizando el carácter relacional de todo signo y en particular del signo artístico. Este capítulo es la columna vertebral de toda la investigación y constituye el marco referencial que sirve de apoyo para los capítulos siguientes.

En “El texto artístico en las visuales” (Capítulo tres) se revisa el concepto del *assemblage* desde su perspectiva histórica sus: antecedentes, orígenes y características. Se establece la conexión entre el *ensemble* cultural de Lotman y el *assemblage* como producto artístico utilizando como punto de conexión la perspectiva del texto artístico. El objetivo de este capítulo es aplicar los conceptos de Lotman para analizar el *assemblage*.

En el Capítulo cuatro, titulado “Mi obra como un texto”, realizo una reflexión acerca de mi producción entendida como un texto, desde la perspectiva de Lotman, utilizando como recurso expositivo y de reflexión las teorías de Lotman, para hablar de mi producción plástica.

Como hipótesis de esta investigación considero que la perspectiva de Yuri M. Lotman sobre el texto artístico, es una herramienta lo suficientemente amplia y flexible para explicar los fenómenos culturales actuales, en particular los que se refieren a las artes visuales y especialmente el *assemblage*. Este enfoque me permitirá reflexionar sobre mi obra y mi proceso de producción.

La investigación se basó en el análisis de las principales obras de Lotman traducidas al castellano: *Estructura del texto artístico*, *La semiosfera II*, *La semiosfera III* y *Cultura y explosión*; el primer libro mencionado fue fundamental para comprender las teorías de este pensador ruso. También revisé bibliografía crítica con la finalidad de observar distintos enfoques, las fuentes electrónicas me permitieron cruzar algunos datos para puntualizar la información principalmente en lo referente a la obra de algunos artistas.

La investigación plástica dio como resultado once *assemblages* en los que exploré distintas posibilidades de expresión. La investigación plástica la realicé durante mi estancia en el Posgrado en Artes Visuales de la que fue muy provechoso, además del trabajo cotidiano la riqueza intelectual y humana de maestros y compañeros, quienes aportaron mucho para el desarrollo de este documento. Agradezco especial

mente la paciencia, solidaridad y el apoyo que en todo momento recibí del Dr. Víctor Fernando Zamora Águila quien me brindó una invaluable ayuda como guía en esta investigación.

Considero que este trabajo reviste importancia ya que no existe un documento que utilice como recurso de análisis del *assemblage*, la teoría del texto artístico propuesta por Lotman.

Mi expectativa final es que otros creadores plásticos reflexionen sobre los procesos productivos personales desde la concepción del *texto artístico*, ya que permite observar panorámicamente la complejidad de los fenómenos culturales.

# 1. ANTECEDENTES DEL TEXTO ARTÍSTICO

## 1.1. El objeto artístico como signo.

La interpretación de una obra artística tiene como finalidad el extraer el conocimiento de la misma. Para Lotman el arte es una forma de conocimiento con ciertas particularidades: “Hace tiempo que se ha indicado que la necesidad del arte es afín a la necesidad de conocimiento y que el arte es una forma de conocimiento de la vida, de la lucha del hombre por la verdad que le es necesaria.”<sup>5</sup>

Lotman aclara su concepción conocimiento, en el sentido de una visión menos dogmática —como la de las ciencias experimentales— y más inclusiva; considerado así, el arte no sería un conocimiento inferior, sino una forma de conocimiento específico inherente al desarrollo social, que debido a sus particularidades de expresión no es posible que se manifieste en una forma distinta, de hecho, otras manifestaciones le parecen insuficientes a Lotman, para manifestar lo que el arte expresa. Este autor señala que “Todo conocimiento representa la decodificación de un mensaje.”<sup>6</sup>

De esa manera el conocimiento que el arte pone de manifiesto puede ser decodificado de muchas maneras utilizando para ello algunas teorías que abordan el análisis visual, como la semiótica, la hermenéutica, la psicología de la percepción y el psicoanálisis, por citar algunas.

La semiótica es considerada todavía por muchos, como un cerco que agruparía aquellos análisis que pretenden ajustar muy forzosamente instrumentos que en el análisis del signo lingüístico ya han sido probados, pero que en términos de la imagen resultan desfasados o totalmente superables. Y en honor a la verdad, algunos intentos para analizar las imágenes desde la perspectiva de la semiótica sí trataban de ajustar los conceptos de la semiótica moderna partiendo de las concepciones dicotómicas y triádicas del signo esbozadas por Saussure y Peirce respectivamente. Dichos análisis no consideraban las peculiaridades de la imagen y mucho menos del signo artístico. Los alcances de algunos de estos análisis terminaron en descripciones muy detalladas.

Esto hizo pensar a muchos que la semiótica era un método de análisis superado y caduco. Sin embargo, aquellos que le han dado una segunda oportunidad a la semiótica permitieron que esta área del conocimiento se desarrollara. Pensadores como Jan Mukaro-

### CÍRCULO DE PRAGA

Sus aportaciones se centran en ámbito lingüístico. Nikolái Serguéiech Trubetzkoj, de origen ruso es el fundador este grupo que desarrolló su trabajo en la década de 1930. Sus estudios se centran en la comprensión del signo fonético desde un enfoque semántico.

<sup>5</sup> Yuri Mikjailovich Lotman. *Estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo. 1988. p. 10.

<sup>6</sup> *Ibidem*. p. 79.

<sup>7</sup> Jan Mukarovsky. *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Barcelona. Gustavo Gili. 1975. pp. 35-43.

vský, Roman Jakobson y Vladimir Propp observaron las peculiaridades del objeto de estudio (el signo artístico) y en las primeras décadas del siglo esbozaron algunas problemáticas del mismo dando la pauta para que otros autores desarrollaran sus conceptos.

### 1.1.1. Jan Mukarovsky

En este apartado me baso en los conceptos de Mukarovsky que están expresados en “*El arte como hecho semiológico*”<sup>7</sup> ensayo que formó parte del *Congreso Internacional de Filosofía* efectuado en Praga en 1936.

Jan Mukarovsky es un miembro del Círculo de Praga que pone de manifiesto la posibilidad de análisis de la obra artística como fenómeno semiológico, Mukarovsky no es el primero en vislumbrar la posibilidad del análisis de un signo no lingüístico. Sin embargo, sí es uno de los pioneros en el estudio del arte como signo.

Este lingüista de origen checo no está a favor de la interpretación de la obra de arte como reflejo de los sentimientos del autor ni con los del perceptor y rechaza lo que concibe como estética psicológica, la que sustenta su análisis en los trabajos del psicoanálisis freudiano.

También rechaza la visión del arte como un reflejo de la sociedad de su tiempo. Para Mukarovsky, la obra de arte en su función de signo autónomo, es un documento que presenta algunos aspectos de la realidad, ya que para él la relación *realidad-obra-artística* se da de manera indirecta; es así que la obra se puede concebir como documento de una época, pero no como reflejo fiel de un momento histórico determinado. La obra de arte puede tener una relación indirecta con la cosa que designa, sin dejar de hacer a alusión a esa cosa.

Para Mukarovsky el signo artístico es autónomo con respecto a la realidad que refiere, ya que no constituye un reflejo pasivo de la misma, sin embargo, también es el contexto general social aquello a lo que hace referencia el arte; ya sea de un forma directa, como la pintura de un evento bélico o en forma indirecta, como la alegoría de la paz; porque en la visión de este autor el arte pertenece a la esfera de los fenómenos sociales y particularmente a la esfera cultural. Esta visión del arte como integrada a un todo nos hablan de una semiótica del arte menos descriptiva.

El principio de la interpretación de la obra de arte para este autor está sustentado en los contenidos de la consciencia colectiva y

Figura 1.1.  
JAN MUKAROVSKÝ  
Filósofo checo nació en  
1891, fallece en 1974.  
Miembro destacado del



cómo éstos permean el contenido de la conciencia individual. De ello resulta la posibilidad comunicativa del signo artístico, ya que la obra puede servir como puente entre el artista y la colectividad. El conjunto de contenidos de la conciencia colectiva constituiría una serie de códigos comunes entre el artista y el perceptor. Sin embargo, así como existen códigos comunes (las asociaciones primarias comunes y las que tienen que ver con la cultura) también existen otros que no lo son. A la interpretación debemos agregar lo que este autor denomina *elementos psíquicos subjetivos*, que también se encuentran presentes en el perceptor.

<sup>8</sup> *Ibidem.* p. 36.  
<sup>9</sup> *Idem.*

La postura de Mukarovsky es interesante porque plantea la posibilidad de que aún estos códigos no comunes partan de los contenidos de la conciencia colectiva. Y esto configura ciertas posibilidades como son: a) la existencia no de una, sino de varias interpretaciones, b) la desglorificación del artista como creador de nuevos códigos surgidos de la nada y por tanto c) el papel del artista como aquel que es capaz de configurar nuevos códigos a partir de los existentes y d) en esta semiótica del arte no se incorporaría una observación totalmente objetiva ya que se contemplan los elementos subjetivos del perceptor.

Otra observación del autor, se refiere al hecho de que exista la posibilidad de que la obra-cosa "...cambia totalmente tanto en su aspecto como en su estructura interna al trasladarse en el tiempo y en el espacio."<sup>8</sup> Utiliza como ejemplo las traducciones sucesivas de una misma obra. Esto pone de manifiesto que la obra-cosa cambia en relación con su contexto, así la *obra-cosa* es el significante o el vehículo del significado, mientras que la significación estaría dada en función de las asociaciones que de manera subjetiva le asigna un colectivo determinado:

...porque a veces ocurre que la obra-cosa cambia totalmente tanto en su aspecto como en su estructura interna al trasladarse en el tiempo y el espacio; (...) La obra-cosa funciona, pues como símbolo exterior (significante, *signifiant* según la terminología de Saussure) al que le corresponde, en la conciencia colectiva, una significación determinada (que a veces se denomina 'objeto estético') caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la conciencia, evocados por la obra-cosa en los miembros de una colectividad determinada.<sup>9</sup>

Esta conceptualización del signo implica que: a) a cada signo le corresponde una significación en función un grupo social específico y en un contexto espacial y temporal determinado y b) que la significación no es una cuestión inherente al signo, más bien, estaría condicionado por la interpretación del perceptor.

El arte tiene una función de signo comunicativo, en ocasiones evidente; en otras, dicha función se encuentra oculta bajo otros indicios. El autor considera que en la pintura

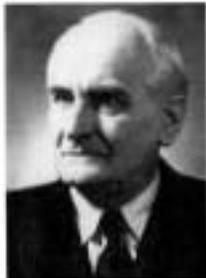


Figura 1.2.  
**JAN MUKAROVSKY**  
Sus teorías postulan las bases para el desarrollo de estéticas semiológicas.

que posee temática (aludiendo a la pintura figurativa) los elementos comunicativos serían explícitos; mientras aquella que no posee tema o contenido (así se refiere a la pintura abstracta) también tiene un valor comunicativo, dado por otros elementos que, en este caso, serían los formales y colorísticos, los cuales también poseen un significado.

El autor establece una división entre las artes con respecto a su valor comunicativo. Para él la poesía, la pintura y la escultura tiene un carácter comunicativo evidente. Mientras existen otras que tienen un valor comunicativo oculto, como el baile y finalmente, estarían aquellas que poseen un valor comunicativo invisible como la música o la arquitectura, sin embargo, aclara que estas últimas pueden poseer un valor comunicativo latente. Esta clasificación parece obedecer más a una cuestión de preferencias del autor por una u otra actividad artística.

Un comentario que merece atención es donde Mukarovsky consigna que si bien la *obra-cosa* que no posee *tema (contenido)* provoca una comunicación difusa, ésta produce el aumento de significación, ya que el perceptor puede tomar códigos diferentes a los del artista o bien hacer uso de los elementos subjetivos individuales para establecer su significación. Ya que las obras que poseen una temática explícita le dan al perceptor elementos más obvios para guiar la interpretación.

Mukarovsky consigna que cada componente de la obra tiene su propio valor comunicativo independiente del tema. Y afirma que los elementos formales (línea, color) poseen un valor comunicativo específico.

Utilizando los términos de Saussure, Mukarovsky divide al signo lingüístico en dos elementos. Hay que aclarar que el autor no manifiesta un reduccionismo del análisis de la obra de arte como signo lingüístico; toma prestado el esquema dicotómico de Saussure para diferenciar dos aspectos de la obra artística. En términos del autor: *símbolo sensorial = obra-cosa* o *significante* y *la significación = objeto estético* que se genera a partir de que la *obra-cosa* evoca dentro de la subjetividad del individuo significados colectivos compartidos por un grupo social.

Al referirse al análisis de la obra de arte como signo, el autor trae a escena otro elemento parecido al *objeto* de Peirce, que en sus términos correspondería: *a la cosa designada* que se genera por la relación existente entre el *símbolo sensorial* y *la significación* con respecto al contexto general de fenómenos sociales.

Resumiendo los rasgos fundamentales de lo que acabamos de exponer, podemos decir que el estudio objetivo del fenómeno artístico tiene que juzgar la obra de arte como signo que está constituido por el símbolo sensorial, creado por el artista, por 'la significación' (=objeto estético) que se encuentra en la consciencia colectiva, y por la relación respecto a la cosa designada, relación que se refiere al contexto general de fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la propia estructura de la obra.<sup>10</sup>

Un elemento de interés que el autor no explica se refiere al hecho de la *significación* u *objeto estético* contiene la propia estructura de la obra. Resulta entonces que la estructura del signo artístico no está dado por el *símbolo sensorial* u *obra-cosa*.

Algo muy importante de los planteamientos de Mukarovsky es que toma en cuenta los aspectos contextuales de la interpretación, sin dejar de lado los elementos de la subjetividad individual, que están matizados por las tradiciones y costumbres de un momento histórico determinado, los cuales generan un nivel adicional en la significación: las "connotaciones".

El autor aclara al final de su texto que existe una antinomia dialéctica entre signo autónomo y el signo comunicativo. Es necesario comprender estas funciones para no perder de vista las contradicciones que encierra el objeto artístico en su dimensión sgnica.

Las posturas de Mukarovsky destacan debido a que visualiza elementos importantes en la concepción de la obra de arte como signo. Uno de ellos es la inclusión de significados convencionales en la significación asignada al signo artístico por la subjetividad de un individuo. Pone de manifiesto que los elementos del ambiente social permean la interpretación y que la subjetividad no es un obstáculo para la interpretación si consideramos que la misma tiene elementos interpretativos que coinciden con el resto de individuos de la colectividad.

Algo que es muy visionario en este autor es el papel que da al contexto (temporal y espacial) en la interpretación, al relacionar la representación con la cosa representada dentro del contexto social. Aquí queda claro que el signo adquiere su significado a partir de su vida en el ámbito social.<sup>11</sup>

El enfoque de Mukarovsky está centrado en el perceptor. El signo no es inmutable y cambia en la medida en que es interpretado una y otra vez.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>11</sup> Este planteamiento coincide con la postura que Umberto Eco defiende en su libro *La Estructura Ausente* donde el significado de un signo es concebido como una unidad cultural, es decir, el significado asignado a un signo sólo es válido en la medida que es compartido por un grupo social dado en un momento histórico determinado. A partir de esta premisa Eco plantea sus conceptos de *diccionario* y *enciclopedia*.



Figura 1.3  
ROMAN OSIPOVICH  
JAKOBSON  
Nació en Moscú en 1896.  
Miembro fundador del Círculo  
de Praga. Muere en 1983.

### 1.1.2. Roman O. Jakobson

Roman Osipovich Jakobson, fue un lingüista de origen ruso, que participó en la fundación del Círculo de Praga en la segunda década del siglo XX. Su teoría fonológica es una de sus aportaciones más importantes.

Los comentarios de esta sección están basados en *Ensayos de lingüística general*,<sup>12</sup> en particular en el capítulo VII “Panorama retrospectivo” fechado en febrero de 1962.

Los movimientos artísticos y las nuevas teorías científicas de principios del siglo XX son para Jakobson los precursores para modificar los conceptos que sobre la lengua y la lingüística se tenían.

Cita como ejemplo a Stravinski, quien en su búsqueda de lo único entre lo mucho, encuentra que lo único precede a lo mucho y

que todos los problemas del arte tendrán que ver con dichos elementos y lo enuncia así: “la coexistencia de ambos es una necesidad constante”, este principio regulador para Stravinski, es en términos de Jakobson, también competencia del lenguaje. Así el todo y las relaciones que establece con las partes que lo componen son un problema para el lenguaje y las artes.

Para Jakobson las pinturas cubistas, las teorías de la física moderna y su principio de relatividad, dan un impulso en la conceptualización del signo y su estudio. Toma los preceptos del cubismo en voz de uno de sus representantes, Georges Braque, quien esboza la existencia de la relación y la interacción de las partes con el todo, en los aspectos intrínsecos de la forma con el color. Cita una frase de Georges Braque: “Yo no creo en las cosas”, “creo solamente en las relaciones que existen entre ellas.”

Para Jakobson la pintura cubista ejemplifica la interrelación que existe entre el *signans* (vehículo perceptible), el *signatum* (la interpretación que es deducible) y el *denotatum* (aquello de lo que se habla):<sup>13</sup>

La posición que el *signatum* ocupa con respecto al *signans*, por una parte, con respecto al *denotatum* por otra no había sido nunca explicada de modo tan claro, ni los problemas semánticos del arte habían sido planteados tan provocativamente como en la pintura cubista, que obstaculizaba el reconocimiento del objeto transformado y enmascarado e incluso llegaba a reducirlo a cero.<sup>14</sup>

Para Jakobson existe un principio de tensión dialéctica entre los componentes del signo artístico, entre las partes y el todo, principalmente entre *signans* y su *signatum*.

<sup>12</sup> Roman Osipovich Jakobson. *Ensayos de lingüística general*. España. Seix Barral. 1981.

<sup>13</sup> Jakobson utiliza el término *denotatum*, como aquello a lo que hace referencia el signo, para Josette Rey-Debove “... el signo tiene una función denotativa, es decir, sirve para evocar a los objetos del mundo (aquello de lo que se habla).” En Bernard Pottier, dir., *Diccionarios del saber moderno: El lenguaje*. Bilbao. Mensajero. s.f.e. p. 92.

<sup>14</sup> Roman O. Jakobson. *Op.*, cit. p. 141.

Otro autor del que se sirve Jakobson para ejemplificar el impacto del arte abstracto en las teorías del signo y el lenguaje es Picasso, quien consideraba que había que “romper, hacer cada uno su revolución personal y empezar desde cero.” Esta ruptura con las convenciones y con las tradiciones del arte las equipara con los estudios que sobre teoría estructural de los signos verbales realizaba Velimir Xlebnikov. El estudio de Xlebnikov estaría centrado en la búsqueda de los “infinitesimales de la palabra poética”. En un principio, para Jakobson esa unidad mínima será el *fonema* que define como “representaciones acústicas susceptibles de ser asociadas con representaciones semánticas”.<sup>15</sup>

El estudio del *fonema* como elemento infinitesimal lleva a Jakobson a definir la existencia de un “*sistema fonémico* como un conjunto de oposiciones *fonémicas*.”<sup>16</sup> Como mencionamos anteriormente, este autor considera que existe una relación dialéctica entre los componentes del signo, y este fenómeno lo hace extensivo a las relaciones sistémicas del elemento infinitesimal que en este caso es el *fonema*. Así, el sistema fonémico estará constituido por un conjunto de oposiciones.

De este modo la definición de fonema se derivó de la de oposición, siendo considerados los fonemas como términos de oposiciones fonémicas no susceptibles de ulterior división.<sup>17</sup>

En esta primera definición Jakobson considera al *fonema* la unidad mínima del sistema fonémico que estará constituido por pares de opuestos, en donde cada elemento tiene un carácter determinado que el opuesto no posee. A esto Jakobson le llama correlación.

Por correlación debe entenderse la oposición binaria vehiculada por más de un par de fonemas: un miembro de cada par se caracteriza por la presencia de una marca fonémica determinada, ausente en el otro, ausencia que puede verse reforzada con la presencia de una propiedad contraria.<sup>18</sup>

Por ejemplo la correlación oclusiva sonora / oclusiva sorda, en el español pueden corresponder a los fonemas: /b/ y /p/. Sin embargo, no es constante, ya que dependerá de las relaciones de los distintos fonemas en una palabra determinada.

En sus primeras definiciones es confuso determinar una jerarquía entre el *fonema*, el sistema fonémico y sus componentes: las correlaciones.

<sup>15</sup> *Ibidem*. p. 143.

<sup>16</sup> *Idem*. p 144.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Idem*. p. 145.

Figura 1.4.  
**ROMAN OSIPOVICH  
JAKOBSON**  
Entre sus trabajos más importantes destaca su teoría fonológica.



Para Jakobson se hizo necesario descifrar el núcleo de cada elemento de los pares de opuestos, que al principio denominó archifonema y más tarde lo llevó a enunciar una definición distinta de *fonema*:

“... conjunto de propiedades acústicas concurrentes empleadas en una lengua determinada para diferenciar palabras de significado distinto,” y a considerar el conjunto de dichas propiedades como la piedra fundamental de todo sistema fonémico.<sup>19</sup>

Los fonemas serán las propiedades acústicas en una lengua en particular, que tienen la finalidad de diferenciar las palabras de significados distintos, esta propiedad relacional de los fonemas es notoria en los anagramas, donde al cambiar las relaciones de combinación de los mismos signos, se obtienen significados distintos; así también las propiedades acústicas son distintas aún en el caso de los mismos signos o fonemas.

/r/ /o/ /m/ /a/ = Roma  
/a/ /m/ /o/ /r/ = amor  
/m/ /o/ /r/ /a/ = mora

Jakobson tiene claro que para determinar un par de elementos correlativos en una lengua es necesario determinar los *rasgos distintivos* de ésta. No se trata de establecer los opuestos para un determinado fonema. Cita el ejemplo de la /u/ de la cual no es predecible su contrario en una lengua dada. Sin embargo, sí se pueden establecer las correlaciones a partir de las propiedades acústicas de los fonemas en una lengua en particular y determinar así un par de opuestos. Como en el ejemplo de los fonemas /b/ y /p/.

Entonces para Jakobson el signo o fonema estará constituido por sus *rasgos distintivos* y es esta la unidad mínima indisoluble. A su vez estos *rasgos distintivos* establecen correlaciones que son los pares de opuestos que generan los fonemas al entrar en contacto.

El carácter relativo de la teoría fonológica de Jakobson se pone de manifiesto cuando enuncia que los rasgos distintivos se dan sólo con un carácter relativo, es decir, no tienen un carácter absoluto:

...que cualquier rasgo distintivo existe solamente “como un término de relación.” La definición de una tal invariante fonémica no puede ser dada en términos absolutos, no puede referirse a una semejanza mensural, sino que ha de basarse únicamente en una equivalencia de relación.<sup>20</sup>

Un ejemplo del carácter relativo de la teoría fonológica de Jakobson queda de manifiesto en el caso siguiente: en el español la primera /d/ de la palabra /dedo/ corresponde a una consonante dental oclusiva sonora y la segunda /d/ es dental fricativa sonora.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *Ibidem.* p. 147.

<sup>20</sup> *Ibidem.* p.157.

<sup>21</sup> Cfr., con “Fonemática”. En: *Enciclopedia Encarta*, Microsoft Corporation, 1993-2002.

Esta interrelación entre las partes y el todo se manifiesta bajo el principio que el mismo código revela; las oposiciones fonémicas, por tanto, no son imposiciones externas, estarán fijadas en el código y es su funcionamiento el que pone de manifiesto sus características estructurales. Jakobson lo comenta así: “Ninguna oposición fonémica o gramatical es ficticia ni metafísica, sino simple y únicamente una verdad REVELADA POR EL CÓDIGO.”<sup>22</sup>

Para este autor las relaciones que establece el signo o fonema tiene un principio jerárquico, las relaciones o interrelaciones se pueden generar a distintos niveles entre: la lengua y el sistema fonémico, la lengua y los fonemas, la lengua y los rasgos distintivos, el sistema fonémico y los fonemas, el sistema fonémico y los rasgos distintivos, fonema y fonema, entre fonemas y rasgos distintivos. Todos los elementos interactúan en su propio nivel y con los otros niveles dentro del sistema de la lengua.

El principio relacional del establecimiento de pautas implica necesariamente un orden jerárquico. El hecho de que exista un sistema fonémico es una necesidad que no puede ser deseada.<sup>23</sup>

Finalmente Roman O. Jakobson propone un análisis estructural diacrónico y sincrónico para determinar las leyes estructurales del lenguaje. En su visión, es previsible la existencia de un conjunto limitado de tipos estructurales.

“La tipología de las estructuras lingüísticas” ha surgido como una tarea oportuna y junto con J.N. Tynjanov, mantuvo la tesis de que “un análisis de las leyes estructurales subyacentes al lenguaje y a su evolución nos conduce necesariamente a determinar un conjunto limitado de tipos estructurales realmente dados.”<sup>24</sup>

A manera de conclusión, algo que es muy importante es el paralelo que Jakobson establece entre el arte, la ciencia y el estudio del signo, tomando como eje vertebral las relaciones entre el todo y las partes, en estos tres ámbitos culturales. Para estas esferas del conocimiento es necesario reconocer las relaciones que se generan entre las partes y de esas partes con el todo, como una totalidad de interrelaciones y no como la suma de componentes.

La teoría fonológica de Jakobson plantea algunos preceptos que coinciden con algunas premisas del concepto de texto artístico propuesto por Lotman, de hecho Lotman lo hace evidente al comentar dos aspectos importantes de la teoría de Jakobson:

En primer lugar, Lotman cita un trabajo de Jakobson que hace referencia a la semantización de elementos formales (formas gramaticales) en la poesía. Lotman cita el texto *Gramática de la poesía y poesía de la gramática* de Jakobson, en donde expone la concepción de que todos los elementos de un *texto* no son casuales y por ende tendrán un valor significativo.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Jakobson. *Op., cit.* p. 168.

<sup>23</sup> *Ibidem.* p. 174.

<sup>24</sup> *Idem.* p. 175.

<sup>25</sup> Lotman. *Op., cit.* p. 29.

En segundo término, Lotman destaca que en el proceso de transmisión de la información se ponen en juego dos códigos uno para el que codifica y otro para el que decodifica. Aclara que esta tesis fue propuesta por Jakobson quien hace una distinción entre las reglas de la síntesis gramatical (gramática del hablante) y la gramática del análisis (gramática del oyente).<sup>26</sup>

También, es posible encontrar otras concepciones comunes entre la teoría fonológica de Jakobson y el análisis del texto artístico de Lotman:

- *El código revela su propia estructura.* Para Jakobson el código revela en sí mismo los rasgos fonológicos que le son constantes y configuran la estructura de un lenguaje dado.
- *La cualidad relacional del signo,* en tanto que sus características no son constantes, sino variables, condicionadas por las relaciones sintácticas del signo. Esto queda de manifiesto cuando Jakobson postula que los rasgos distintivos de los fonemas no son invariables, sino que se condicionan en función de las relaciones existentes entre los fonemas como en el ejemplo de la palabra /dedo/. Así hay una correlación entre las partes con el todo.
- *El carácter relativo del significado* condicionado por las relaciones que establece el signo al combinarse. En la teoría fonológica de Jakobson el significado no es la suma de elementos, es entonces, el resultado de las relaciones sintácticas entre los fonemas, como en el ejemplo de los anagramas.
- *El uso de elementos dialécticos en la concepción del signo.* Para Jakobson entre el signo (fonema) y el significado existe una relación dialéctica. Esta relación se hace evidente en las correlaciones, que se construyen sobre la base de los opuestos, que permiten hacer evidentes los rasgos distintivos del signo (fonema).

Es evidente que Lotman conocía las teorías fonológicas de Jakobson en su calidad de lingüista y notorio es también, que la influencia de dichas teorías tendrá repercusiones en su trabajo.

Jakobson con su teoría fonológica se acerca a una comprensión de las capacidades relacionales del signo. Sin embargo, es Lotman quién explorará con más amplitud la capacidad relacional del mismo.

<sup>26</sup> *Ibidem.* p. 37.

### 1.1.3. Vladimir Propp y el texto artístico.

En su *Morfología del cuento*<sup>27</sup> Vladimir Propp expone sus tesis sobre la estructura del cuento fantástico ruso. El libro explica la metodología utilizada por este autor para clasificar los cuentos y determinar sus características estructurales.

Propp hace una revisión de las distintas clasificaciones<sup>28</sup> del cuento, concluyendo que algunas de éstas no manejan parámetros constantes a dicha sistematización, o que sus categorías aparecen como inacabadas o arbitrarias.

Ahora bien, lo que se produce habitualmente es lo contrario: la mayoría de los investigadores *comienzan* por la clasificación, que proyectan desde el exterior sobre el objeto de estudio, en vez de sacarla del objeto en sí, de sus caracteres específicos.<sup>29</sup>

Para encontrar un elemento constante que permita hacer una clasificación adecuada del objeto de estudio (cuento fantástico ruso), Vladimir Propp realiza una revisión de los componentes elementales del mismo.

Tomando como base la catalogación de la Comisión del cuento de la sociedad de geografía (que cataloga 531 cuentos<sup>30</sup>), establece un límite al objeto de estudio, Propp revisa 100 cuentos para determinar los elementos que los componen. Señala que los cuentos otorgan a distintos personajes las mismas acciones, y de ahí establece que un elemento común a todos los cuentos y con un valor estructural importante son las funciones del personaje: “Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance *significativo* en el desarrollo del relato.”<sup>31</sup>

Para Propp las acciones del personaje pueden en apariencia ser las mismas, no obstante, el “alcance significativo” no es el mismo, ya que depende de las relaciones que establece la función del personaje con el resto del relato. El significado de una función, entonces, no es algo constante, sino relativo al todo.

De aquí ya se pueden esbozar ciertos puntos importantes del análisis de Propp:

- a) El relato revela en sí mismo sus características estructurales.
- b) En principio, es necesario hacer una revisión de varios relatos con características similares, para destacar los elementos constantes y elaborar las categorías correspondientes.
- c) Las funciones pueden tener un significado relativo, en razón de que pertenecen a algo más, que es el todo, y son las relaciones lo que otorga un sentido o un significado a éstas.



Figura 1.5.  
VLADIMIR  
YAKÓVLEVICH PROPP  
Nace en San Petesburgo  
en 1895 y fallece en  
Leningrado en 1970.

<sup>27</sup> Vladimir Propp.  
*Morfología del cuento*.  
México. Colofón. 1992.

<sup>28</sup> Cita los estudios de  
V.F. Miller, N. P. Andreiev,  
W. Wundt y otros.

<sup>29</sup> Vladimir Propp.  
Op., cit. p. 16.

<sup>30</sup> Cada cuento es identificado  
por un número determinado.

<sup>31</sup> *Ibidem*. p. 40.



Figura 1.6.  
VLADIMIR  
YAKÓVLEVICH PROPP  
Para algunos su libro *Morfología del cuento* influiría los trabajos de Claude Lévi Strauss y Roland Barthes.

Una vez descompuesto el cuento en sus elementos constitutivos y su posterior análisis, Propp establece las relaciones existentes entre dichos elementos, postulando así cuatro tesis importantes:

- I. Los elementos constantes, estables del cuento están constituidos por las funciones de los personajes, independientemente de la identidad del actor y de su modo de obrar. Forman las partes constitutivas fundamentales del cuento.
- II. El número de funciones conocidas en los cuentos populares fantásticos es limitado.
- III. La sucesión de las funciones es siempre idéntica.
- IV. Todos los cuentos fantásticos tienen una estructura del mismo tipo.<sup>32</sup>

Estas tesis de carácter general, dan cuenta de las características del cuento fantástico, son aplicables a todas las narraciones fantásticas y constituyen el elemento constante e invariable a todos los cuentos: la estructura. Ésta se develará a partir del análisis de contenidos, como secuencias constantes en todos ellos.

Propp concluye que “...los cuentos son de un solo tipo.”<sup>33</sup> y pueden ser definidos como “... un relato construido sobre la sucesión regular de funciones dadas, bajo diversos aspectos, sucesión en la cual ciertas funciones pueden ser omitidas y otras repetidas, según el cuento.”<sup>34</sup> Si se puede establecer un número preciso de funciones existe entonces un número limitado de combinaciones posibles.<sup>35</sup>

Los elementos que cita Propp como estructurales en el cuento son: las funciones de los personajes, los elementos de enlace y motivación, formas de aparición de los personajes y sus atributos o accesorios.

La clasificación que propone Vladimir Propp está basada en las características estructurales de los cuentos de acuerdo a los siguientes parámetros:

1. Variedades de un mismo carácter.
2. Según la presencia o ausencia de un carácter.
3. Según los caracteres que se excluyen recíprocamente.

Estas clasificaciones están sustentadas en las funciones de los personajes que son los elementos principales. A partir de estos parámetros clasificatorios, Propp analiza los cuentos, generando esquemas en donde cada literal simboliza una función específica. Así estos esquemas que a manera de ecuación permiten observar todo el contenido del cuento, agilizando los comparativos entre una narración y otra.

La siguiente descripción reproduce el cuento número 64, titulado *El cisne*, que el autor utiliza como ejemplo del análisis. En la columna de la derecha se describen las funciones de los personajes asignándoles una literal y un número, éstos corresponden a una clasificación establecida por Propp y que se detalla en el apéndice I de *Morfología del cuento*.

<sup>32</sup> Idem. pp. 40 - 42.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 152.

<sup>34</sup> Idem, p. 149.

<sup>35</sup> Quizá inspirado en las teorías de Propp, Lotman establece que se puede determinar una cantidad de combinaciones posibles entre los signos del texto artístico (considerando que debido a su flexibilidad el texto artístico posee un alto nivel de entropía), para lo cual propone una fórmula que determinar la entropía del lenguaje (se refiere el contenido del lenguaje poético específicamente). La fórmula se explica en una nota del apartado 2.1.1.2.

Había una vez un anciano y una anciana; tenían dos hijos: una niña y un niño muy pequeño<sup>1</sup>.

“Hija mía, hija mía, nos vamos a trabajar. Te traeremos un panecillo, te haremos un vestido y te compraremos una linda pañoleta: pórtate bien, cuida a tu hermano y no salgas de la casa<sup>2</sup>.” Los padres se marcharon<sup>3</sup> y la niña olvidó sus recomendaciones<sup>4</sup>: colocó a su hermanito sobre el pasto, debajo de la ventana y corrió a la calle para jugar y divertirse<sup>5</sup>.

Llegaron entonces unos cisnes, que se apoderaron del niño y se lo llevaron sobre sus alas<sup>6</sup>.

Regresa la niña y ¿qué ve? ¡su hermanito había desaparecido!<sup>7</sup> Lanzó un grito, corrió de un lado a otro: nadie. Lloró, lloró, se lamentó de la suerte que la esperaba al regreso de sus padres: ninguna respuesta<sup>8</sup>. Corrió al campo<sup>9</sup>; a lo lejos, los cisnes, alzando el vuelo, desaparecieron detrás de un sombrío bosque. Desde mucho tiempo atrás los cisnes habían adquirido una triste fama, al multiplicar sus fechorías y el robo de niños. La niña adivinó que habían raptado a su hermano, y se puso a perseguirlos<sup>10</sup>. Corrió, corrió y encontró un horno<sup>11</sup>.

“Horno, hornito, dime a dónde se han ido los cisnes. —Cómeme mi bizcocho de centeno y te lo diré<sup>12</sup>. —Oh, en casa de mis padres solo se come pan de trigo blanco<sup>13</sup>.”

(Sigue el cuento con un manzano y con un río. Iguales proposiciones e iguales respuestas arrogantes.)

Mucho tiempo habría corrido por el campo, mucho tiempo habría vagado por el bosque, si no hubiese tenido la suerte de encontrarse con el erizo<sup>14</sup>; iba a darle un puntapié<sup>15</sup> pero temió pincharse<sup>16</sup>, y le preguntó:

“Erizo, pequeño erizo, ¿has visto a dónde han ido los cisnes<sup>17</sup>? —Ve por allí, y los encontrarás<sup>18</sup>.”

La niña corrió y halló una cabaña montada sobre patas de gallina, y que giraba<sup>19</sup>.

En la cabaña estaba el Baba-Yaga: feo y arrugado hocico y pie de arcilla<sup>20</sup>. Sentado en un banquito estaba también el hermanito de la niña<sup>21</sup>, jugando con manzanas de oro<sup>22</sup>.

Su hermana lo vio, se apoderó furtivamente de él, lo apretó contra su pecho y se lo llevó<sup>23,24</sup>. Pero los cisnes echaron a volar a toda velocidad en su persecución<sup>25</sup>. Las malvadas aves le daban ya alcance: ¿a dónde ir?

(De nuevo, triple prueba con los mismos personajes, pero con respuestas positivas. El río, el manzano y el horno ayudan a la niña a escapar de la persecución ocultándola<sup>26</sup>. Y el cuento termina con el regreso de la niña a su casa.)

1. Situación inicial (*i*).
2. Prohibición, reforzada por promesas (*p*<sup>1</sup>).
3. Ausencia de los padres (*a*<sup>1</sup>).
4. La transgresión es motivada (palabra).
5. Transgresión (*t*<sup>1</sup>).
6. Daño (*X*<sup>1</sup>).
7. Anuncio rudimentario de la desdicha (*Y*<sup>4</sup>).
8. Detalles: rudimentos de triplicación.
9. Partida para la búsqueda (*W*<sup>↑</sup>).
10. Como aquí no hay mandante que informe de la desdicha, este papel está desempeñado por el mimo antagonista, que la revela en una breve aparición.
11. Aparición del personaje que pone al héroe a prueba. Encontrado por casualidad (forma canónica)(70,72).
12. Diálogo con el donante (muy breve) y puesta a prueba (*D*<sup>1</sup>) (75, 77<sup>b</sup>).
13. Respuesta arrogante, reacción negativa del héroe, que involucra una triplicación. Para el desarrollo de la acción, el héroe tiene que recibir una ayuda (*H*<sup>1</sup><sub>neg</sub>, *Z*<sub>neg</sub><sup>1</sup>).
14. Aparición del auxiliar agradecido (*Z*<sup>9</sup><sub>6</sub>).
15. Situación de impotencia del auxiliar, sin imploración (*d*<sup>7</sup>).
16. Gracia concedida (*H*<sup>7</sup>).
17. Diálogo (§).
18. El erizo agradecido se convierte en auxiliar al indicar el camino (*Z*<sup>9</sup>=*R*<sup>4</sup>).
19. Habitación del antagonista (91<sup>b</sup>).
20. Aspecto del antagonista (93).
21. Aparición del personaje buscado (97).
22. El oro: uno de los detalles típicos del personaje buscado. Atributo (98).
23. Recuperación del objeto buscado utilizando astucia o fuerza (*E*<sup>1</sup>).
24. Regreso no mencionado, pero sobreentendido (↓).
25. Persecución por los aires (*P*<sup>1</sup>).
26. Salvación (*S*<sup>4</sup>).

Si recapitulamos todas las funciones de este cuento, obtenemos el esquema siguiente:<sup>36</sup>

$$p^1 a^1 t^1 X^1 W^1 \downarrow \left\{ \begin{array}{l} [D^1 H^1_{neg} Z^1_{neg}]^3 \\ d^7 H^7 Z^9_6 \end{array} \right\} R^4 E^1 \downarrow [P^1 D^1 H^1 Z^9 = S^4]^3$$

<sup>36</sup> Propp, *Op., cit.*, pp. 147-148.

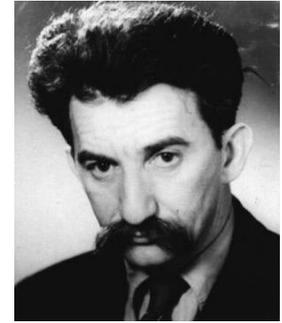
El análisis de Propp tiene como finalidad encontrar un parámetro clasificatorio de orden general y común al objeto de estudio. Pero este análisis pone de manifiesto algunos elementos propios de la teoría del texto artístico.

- I. El reconocimiento de que es el mismo relato o *texto* el que revela su propia estructura.
- II. El carácter relativo del significado de cada elemento en función del todo.
- III. La búsqueda de elementos variables y constantes en un grupo de *textos*.

Como maestro de Lotman, es evidente que Propp ejerció una gran influencia en los conceptos manejados por éste, pero la visión de Lotman tiene un alcance panorámico que abarca otros aspectos (y sus variables) y que intervienen en la comprensión del *texto*.



## 2. EL TEXTO ARTÍSTICO PARA LOTMAN



### 2.1. Elementos conceptuales.

Para entender a este autor hay que comenzar por definir aquellos conceptos que configuran su pensamiento acerca del arte. El signo artístico, a diferencia de otros signos, posee ciertas peculiaridades que le son inherentes, por ende el código y el lenguaje artístico tienen cierta configuración específica y el texto artístico que es la base del análisis es una construcción compleja que pone en juego los elementos anteriores.

*Estructura del texto artístico*<sup>37</sup>, es la obra de Lotman publicada por primera vez en Moscú en 1970, que pone de manifiesto las características de la concepción del arte como texto artístico, este libro sirve de sustento para la conceptualización de sus categorías en este trabajo de investigación.

#### 2.1.1. El lenguaje artístico como sistema.

Una primera definición del lenguaje para este autor, está sustentada en dos premisas: a) el lenguaje es un sistema y b) el lenguaje emplea signos: “Entenderemos por lenguaje cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular.”<sup>38</sup>

Esta definición, aunque genérica, ofrece ya una perspectiva del enfoque del autor: lo sistémico, el lenguaje posee de manera condicionada un sistema que le da coherencia como un todo. Consciente de la generalidad de la definición, el autor ejemplifica con tres elementos inclusivos: las lenguas naturales, los lenguajes artificiales y los lenguajes secundarios.

- a) las lenguas naturales (por ejemplo: el ruso, el francés, el estonio, el checo);
- b) los lenguajes artificiales: los lenguajes de la ciencia (metalenguajes de las descripciones científicas), los lenguajes de las señales convencionales (por ejemplo, las señales de la carretera), etc.
- c) los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión). *El arte es un sistema de modelización secundaria.*<sup>39</sup>

Figura 2.1.  
**YURI MIJAILOVICH LOTMAN**  
Nace en 1922 en San Petersburgo, fallece en Tartú (Estonia) el 28 de octubre de 1993. Este autor junto con Boris A. Uspensky fundan la Escuela de Tartú.

<sup>37</sup> Yuri Mijailovich Lotman. *Estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo. 1988.

<sup>38</sup> *Ibidem*. p. 18

<sup>39</sup> *Idem*. p. 20.

El arte entraría así en la clasificación de lenguaje secundario o sistema de modelización secundaria. Esta aseveración implica que el arte como lenguaje en principio, es un sistema (al contrario de lo que muchos podrían pensar), y como elemento sistematizante posee entonces un orden. Esto da a Lotman pie para analizar el arte. En principio esto sugiere un análisis muy “cerrado” porque al concepto de sistema le atribuimos una conexión con lo rígido y estático. Sin embargo, el análisis propuesto por Lotman es a la vez amplio y flexible posibilitando su aplicación a manifestaciones artísticas muy diversas. Claro que no hay que perder de vista que el enfoque que propone es principalmente literario.

#### 2.1.1.1. *El arte como un sistema de modelización secundaria.*

Para Lotman el lenguaje influye en la concepción del mundo y en muchos aspectos de su vida social. Para él los lenguajes secundarios se construyen sobre la base del lenguaje primario o lengua natural al igual que otros sistemas de signos:

Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.

Así, el arte puede describirse como un lenguaje secundario y la obra de arte como un texto de ese lenguaje.<sup>40</sup>

Antes de esta afirmación Lotman ha aclarado que los sistemas modelizadores secundarios se sirven de las lenguas naturales como material. Y que al igual que otros sistemas semiológicos, estos sistemas se construyen a modo de la lengua. Aunque, explica, que no se trata de la reproducción de todos los aspectos de las lenguas naturales<sup>41</sup> citando ejemplos en donde se han analizado las relaciones semánticas, sintácticas y paradigmáticas existentes entre las lenguas naturales y los lenguajes secundarios.<sup>42</sup>

Lotman antepone el nivel de los sistemas modelizadores secundarios, al nivel lingüístico. La conciencia lingüística estaría por debajo de las estructuras que configuran el mundo posible del individuo.

Por otro lado si los sistemas modelizadores secundarios, en particular el arte, tienen la función de moldear al individuo, el nivel lingüístico sólo será un reflejo con respecto al nivel anterior.

Para Lotman, el arte como lenguaje secundario se convierte en tal caso en algo más que un elemento contemplativo o de deleite sensorial, el arte modifica la conciencia de los seres humanos. El arte es una forma de conocimiento y como tal influye en nuestra visión del mundo.

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> En ese sentido, Lotman señala que el arte como lenguaje no puede compartir la misma estructura que las lenguas naturales. Lotman se refiere al hecho de que la literatura toma los mismos signos de las lenguas naturales en principio, pero la poesía por ejemplo, tendrá sus propias reglas de composición a diferencia de una descripción científica.

<sup>42</sup> Lotman, *Op. cit.*, p. 20.

Para Lotman la lengua natural es uno de los más poderosos sistemas de comunicación. No obstante, explica el autor que estas estructuras resultan insuficientes en comparación con la cantidad de información que se puede transmitir a través de los lenguajes secundarios:

Pero la cuestión se plantea de un modo muy diferente: la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De aquí se infiere que la información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada.<sup>43</sup>

Lotman reconoce la importancia de ambos lenguajes (naturales y secundarios), sin embargo, señala que los lenguajes secundarios son capaces de transmitir una gran cantidad de información. El valor de los lenguajes secundarios radica en su necesidad de no ser monosémicos, en permitir una gran cantidad de lecturas en tiempos y espacios distintos.

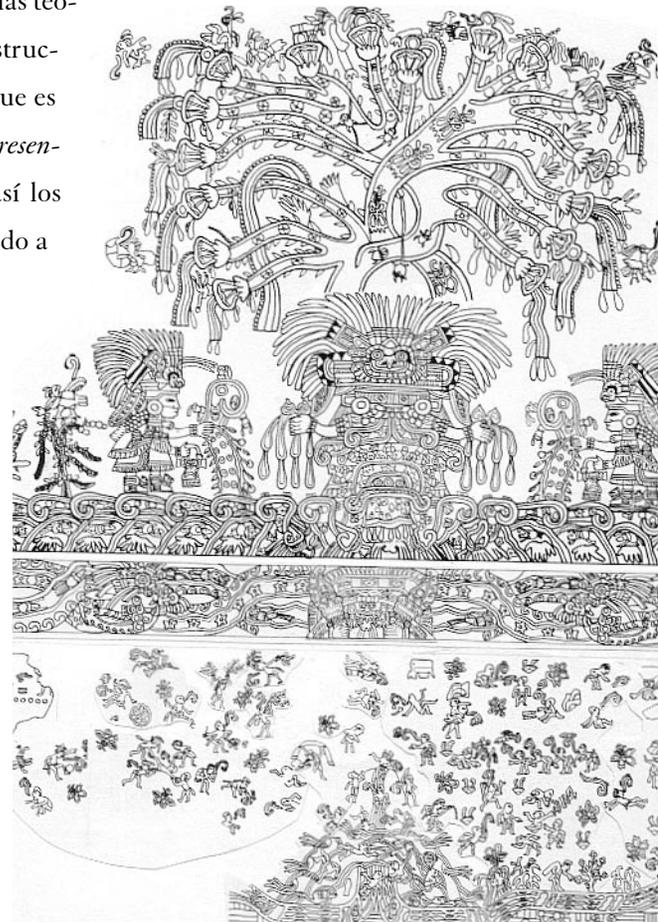
“... (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada.”<sup>44</sup> Esta aseveración pone de manifiesto el carácter relacional de las teorías de Lotman, ya que para un contenido específico se genera una estructura dada y viceversa. Este planteamiento deja fuera el concepto de que es válido utilizar una estructura estándar (*significado / significante, representamen / interpretamen / objeto*) para analizar cualquier contenido, así los lenguajes secundarios de tipo artístico sólo pueden develar su contenido a través de la revisión de la estructura que le es propia.

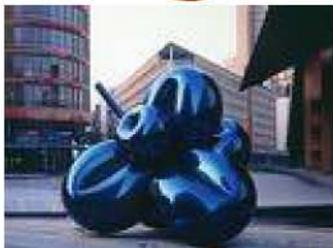
Los signos de las lenguas naturales ejemplifican esta relación modelizante que establece el signo al comunicar. Un ejemplo es el término *azul celeste* el cual establece ciertos significados, que tienen una asignación cultural (no usamos el término *azul inferno*) En relación con el arte visual: el uso del espacio establece ciertas jerarquías en la información. Por ejemplo, en el mural conocido como el *Tlalocan* (figura 2.2), ubicado en los conjuntos habitacionales de Teotihuacan, es evidente que los espacios están divididos de acuerdo con la visión que los teotihuacanos tenían del paraíso: en un nivel superior y con una proporción de mayor importancia Tlaloc observa y gobierna su paraíso, los habitantes del Tlalocan se ubican en un registro inferior y con dimensiones más modestas.

<sup>43</sup> *Ibidem.* p. 21.

<sup>44</sup> *Idem.*

Figura 2.2.  
**TLALOCAN**  
(fragmento)





Figuras 2.3.  
**J. KOONS**  
Piezas de la serie  
*Ballon dog*  
1994-2000

Para Lotman el sujeto es modelizado por el lenguaje de la obra, esto es, al mismo tiempo que la obra de arte es interpretada, se genera en el lector nuevas posibilidades de lectura y al entrar en contacto con una visión del mundo distinta a la suya, el sujeto es modelizado, cambia su forma de entender otros objetos artísticos, ya que ha integrado un nuevo concepto a su visión del mundo. La obra artística también se modeliza en este proceso, ya que esa nueva lectura le dio un sentido distinto al objeto artístico.

En el devenir de las distintas manifestaciones artísticas, el lenguaje artístico de las vanguardias se opone los lenguajes anteriores como una forma de diferenciación y de identidad. El impresionismo, por ejemplo, cambia la concepción académica de la pintura a finales del siglo XIX; a partir de este evento plástico, la pintura adquiere mayor libertad.

No es casual, entonces, que para Lotman la elección del lenguaje del arte tenga una carga semántica. Al elegir entre las distintas posibilidades, entre los distintos lenguajes artísticos el artista pone de manifiesto un sentido para su obra y condiciona en un momento dado una lectura o un tipo específico de lector.

Para Lotman, en el autor se gesta una lucha entre la unicidad del lenguaje del arte y la posibilidad de elección de otros sistemas equivalentes, debido a la doble finalidad de modelización simultánea del objeto y del sujeto en el arte.<sup>45</sup>

Pero esta posibilidad de elección conlleva una gran cantidad de información que tiene a su vez correspondencia con uno u otro modelo del mundo.

El hecho de que un autor elija entre las distintas posibilidades técnicas una en especial y de éstas elija un enfoque en particular condiciona una forma de lectura<sup>46</sup> para su lector. Este evento que es externo a la obra la ubica a un momento histórico dado y a un grupo social determinado. Para este autor la elección de la técnica es ya un elemento de significado.<sup>47</sup>

Para Lotman, al ser leída, la obra también sufre una modificación que escapa de las manos del creador. Considera al lector como un elemento que influye en la obra de arte, y para él no hay un lector único sino una variedad de lectores. Cada individuo tomará de la obra lo que sus posibilidades de lectura le permitan tomar. Además, considera que no hay una lectura o interpretación sino una variedad de posibles lecturas, realizadas en un momento histórico dado, y que cada una de ellas aportarán nuevos elementos para lecturas sucesivas.

En la actualidad, muchos artistas incursionan en el arte digital y otros consideran que su propuesta sólo puede ser expresada a través de la pintura al óleo. También podríamos

<sup>45</sup> *Ibidem.* p. 31.

<sup>46</sup> Para Lotman la obra artística de cualquier género puede ser entendida como un texto y por lo tanto, puede ser leída o interpretada.

<sup>47</sup> *Idem.*

confrontar al autor que prefiere que sus obras sean realizadas por artesanos de talla internacional para lograr un acabado pulcro: J. Koons, por ejemplo, frente a los que prefieren la manipulación de los materiales a la manera de un artesano medieval. Estos dos actos declaran una posición distinta frente al mismo objeto —hacer una obra de arte— y eso les da una carga significativa muy particular. Cada lenguaje tiene su propio código y sus propias reglas de funcionamiento.

El lenguaje del arte modeliza los aspectos más generales de nuestra visión del mundo, integrando nuevos lenguajes, y esto ocurre cuando en una serie de casos el lenguaje se convierte en el contenido esencial de la obra.<sup>48</sup> Un ejemplo de cómo el arte modeliza nuestra concepción del mundo queda manifiesto en el caso de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, en una época donde los lenguajes artísticos consideraban sólo una cantidad muy específica de materiales para la expresión plástica, y donde los objetos cotidianos de la sociedad industrializada no eran dignos de ser considerados materia artística. La irreverencia de este acto dio pautas para el florecimiento de nuevos lenguajes como son el arte conceptual y el *assemblage*.

#### 2.1.1.2. *Lo sistémico y lo extrasistémico en el lenguaje del arte.*

En un sentido más amplio lo sistémico del lenguaje del arte corresponde a un nivel invariante genérico que puede ser una estructura invariante de manifestaciones más particulares o elementos variables. En ese sentido los elementos variantes pueden ser considerados como extrasistémicos.

Si tomamos un grupo grande de textos homogéneos y los examinamos como variantes de un cierto tipo de texto invariante, eliminando todo lo que en ellos se presenta como no “sistémico” bajo ese aspecto, obtendremos una descripción estructural del lenguaje de ese grupo de textos. Así, por ejemplo está construida la clásica *Morfología del cuento* de V. Propp, ...<sup>49</sup>

Para develar la estructura de un grupo de textos es necesario establecer cuáles son los elementos invariantes o sistémicos y eliminar aquello que es extrasistémico. Así lo sistémico estaría dado en relación con los elementos constantes de los distintos textos, mientras las variaciones de los mismos o elementos extrasistémicos quedarían fuera de la estructura dada.

En el género pictórico del retrato (en términos convencionales) se esperaría que las representaciones pusieran de manifiesto algunas características físicas o psicológicas del



Figura 2.4.  
**MARCEL DUCHAMP**  
*Urinoir.*  
1915

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> *Idem.* p. 27.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 32-33.

<sup>51</sup> Para esta teoría, la entropía de la flexibilidad del lenguaje se transforma en entropía de la diversidad de un contenido poético particular. Y la fórmula  $H = h_1 + h_2$  toma la forma de  $H = h_1 + h_1'$  (la diversidad del contenido lingüístico general más el contenido poético específico). La entropía del lenguaje (H) se compone de dos magnitudes: de una determinada capacidad semántica ( $h_1$ ) —capacidad del lenguaje de un texto de una extensión determinada de transmitir una cierta información semántica— y de la flexibilidad del lenguaje ( $h_2$ ), posibilidad de expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes. El discurso poético le impone al texto una serie de limitaciones en forma de normas léxicas y estilísticas (B). En Lotman. *Op. cit.* p. 42.

<sup>52</sup> *Ibidem*. p. 28.

retratado, en algunas poses convencionales, o poco convencionales en el menor de los casos. Pero para el maestro Melquíades Herrera eso no fue suficiente en la exposición de autorretratos de profesores de la Academia de San Carlos del 2003 presentó un espejo como autorretrato. En este ejemplo sí hay un retrato, y cumple con los elementos invariantes (sistémicos), pero el hecho de que sea el reflejo del espectador y no la imagen del maestro Melquíades Herrera constituye un elemento variable, pero ese elemento variante le confiere un sentido inusual a su propuesta plástica.

Lotman al referirse al concepto de lenguaje del arte lo define como un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación que permiten transmitir ciertos mensajes. El autor aclara que al referirse al lenguaje de arte no lo hace únicamente en el sentido de lenguaje de la literatura. Por el contrario el concepto de lenguaje artístico tendría posibilidades más amplias correspondientes a otras manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura, la danza.<sup>50</sup>

En cuanto a este lenguaje del arte, se trata de una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado con la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico.

En la lectura de la obra de arte no podemos hablar de un lenguaje único para decodificar la obra. Más adelante (en el apartado 2.1.2.) referente al código, se abordará la forma en que se establecen estas relaciones y sus características.

El lenguaje artístico (en particular la poesía) es considerado por este autor como susceptible de ser analizado por la teoría de la información.<sup>51</sup>

Elementos que en un momento dado son externos a la obra resultan condicionantes al momento de hacer una interpretación, y esto queda de manifiesto en la misma.

Para Lotman los signos de toda lengua poseen un contenido extralingüístico y de relaciones sintagmáticas que reproducen no sólo las relaciones extralingüísticas, sino que posee un carácter formal inmanente, y los elementos portadores de significado se convierten en auxiliares y los auxiliares en portadores de significado.<sup>52</sup> En el caso de las lenguas naturales, en el español de México la palabra *indio*, tiene una carga signíca que va más allá de lo meramente lingüístico, es una acepción discriminatoria para referirse al indígena.

En las manifestaciones artísticas no literarias nos referiremos más bien a elementos *extrasistémicos*, como aquellos que pueden ser considerados como externos al sistema, pero que impactan la lectura de la obra de arte.

La obra de arte, que representa un determinado modelo del mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte, no existe simplemente al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de comunicaciones sociales.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> *Idem.* p. 69.

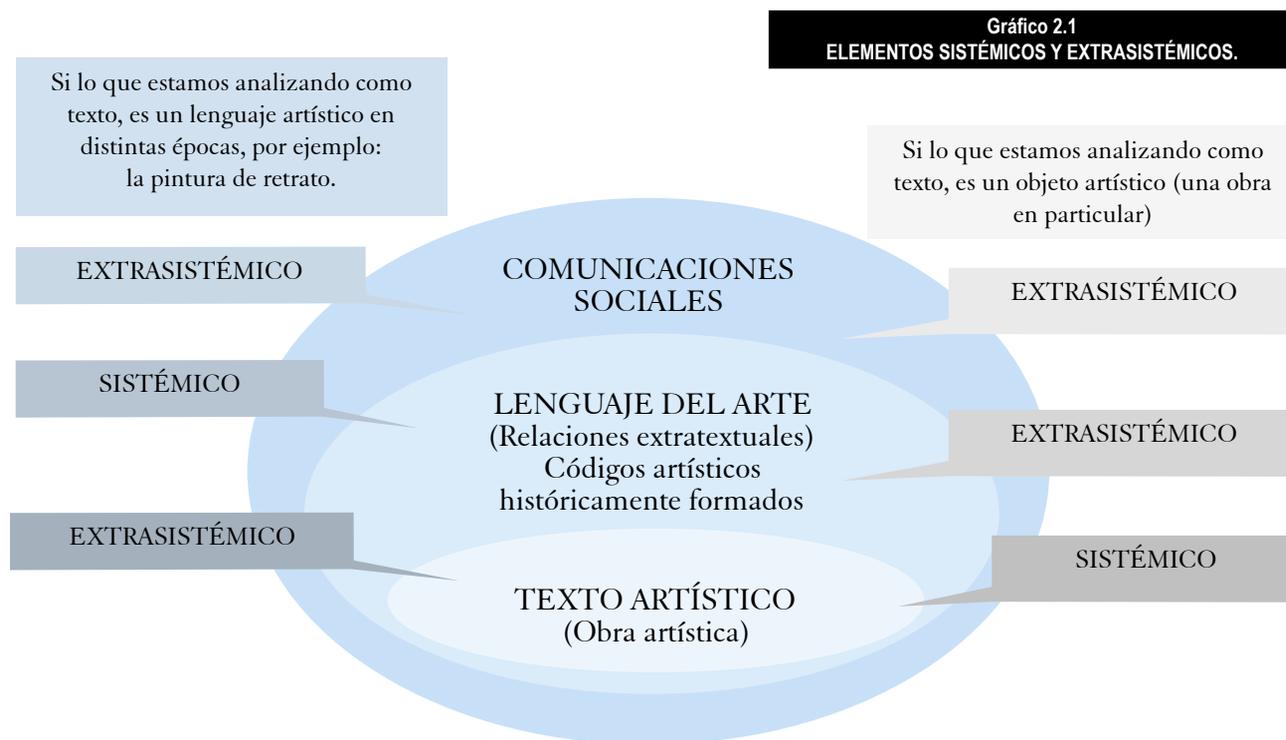
<sup>54</sup> *Ibidem.* p. 71.

En la visión de este autor el arte no es una esfera aislada, el arte es una manifestación que esta inserta en el resto de los fenómenos culturales los que a su vez están fijados en un momento histórico determinado y en un contexto social dado.

(...) Por ello el texto poseerá siempre, junto a los elementos sistémicos, elementos extrasistémicos. Es verdad que la combinación de los principios de jerarquización y de intersección múltiple de estructuras conduce a que lo extrasistémico, desde el punto de vista de una de las subestructuras particulares, pueda revelarse como sistémico desde el punto de vista de la otra, y la transcodificación al lenguaje de la percepción artística del auditorio pueda, en principio trasladar cualquier elemento a la clase de elementos sistémicos.<sup>54</sup>

El arte como manifestación cultural forma parte de los fenómenos sociales, entra en la esfera de otras expresiones culturales, genera conexiones al exterior de la obra o texto, lo cual condiciona su lectura.

El siguiente gráfico permite visualizar esta relación entre los elementos sistémicos y extrasistémicos:



Como se puede apreciar en el gráfico, lo sistémico y lo extrasistémico tendrán un carácter relativo en función de la magnitud<sup>55</sup> del texto que se está estudiando.

Lotman agrega que la existencia de elementos extrasistémicos es una consecuencia de la materialización y por tanto se hallan presentes necesariamente en el texto.

Si bien es cierto que lo sistémico en el arte constituye la generalidad de elementos invariables de un lenguaje dado, los elementos extrasistémicos se hacen obvios cuando el artista rompe con esa estructura invariable. Sin embargo, sucede que el perceptor en ese momento histórico dado le confiere un valor extrasistémico ya que el sistema de códigos artísticos históricamente formados no existe una expresión similar o bien dicha expresión corresponde a la esfera de un lenguaje distinto. En la perspectiva de un perceptor futuro (o el mismo perceptor más adelante) este elemento expresivo será observado como parte del lenguaje del artista o del arte. Esto se ejemplifica en la técnica del *collage* utilizada en la pintura por primera vez en obras de Picasso y Braque.

Lotman menciona el ejemplo del cuadro al que se la han acumulado capas de polvo, y en el cual los colores han perdido su brillo, esto le da a la obra un nuevo sentido una nueva lectura, sin embargo, son elementos que resultan externos a la misma. El polvo no es parte del sistema pictórico, es un elemento extrasistémico, sin embargo no se puede realizar la lectura de la obra sin considerar este factor. Los elementos sistémicos y extrasistémicos pueden tener un valor intercambiable en relación al nivel de la lectura que se está realizando. En función de esto se pueden realizar diversas lecturas: que el color cambió debido

a la naturaleza de los materiales de la pintura, constituiría entonces un error en la técnica o la característica de los materiales de su tiempo; que la obra adquiere un carácter histórico en función de la antigüedad; que ha tenido un valor sobresaliente a lo largo del tiempo ya que ha sido cuidadosamente preservada o que sufrió de descuido o vandalismo debido a la temática que abordaba; etc.

### 2.1.2. El código artístico.

El valor informacional de la lengua y del mensaje dados en un mismo texto varían en función de la estructura del código del lector, de sus exigencias y esperanzas. Una obra

Figura 2.5.  
DIEGO DE SILVA  
Y VELÁZQUEZ  
*Venus del espejo*  
1648- 1651.

En 1914 Mary Richardson dañó la tela con un hacha como protesta por las vejaciones en contra del movimiento feminista.



<sup>55</sup> Para Lotman el texto artístico tiene una dimensión variable y puede estar constituido por una obra de arte o bien, por un conjunto más amplio de elementos, por ejemplo: un movimiento artístico.

Figura 2.6.  
(En la página siguiente)  
RAFAEL SANZIO  
DE URBINO  
*La Escuela de Atenas*  
(fragmento)  
1510 - 1511



artística tiene una lectura dada en función del lector, luego entonces, la obra artística no tiene una significación única ni universal.

Lotman aborda el tema de la pluralidad de los códigos artísticos.<sup>56</sup> Plantea que las distintas interpretaciones de la obra artística se deben a su característica orgánica.<sup>57</sup> Esto obedece a la "... capacidad del arte de entrar en correlación con el lector y de ofrecerle justamente la información que necesita y para cuya percepción está preparado."<sup>58</sup>

Lotman afirma la relatividad del código ya que lo que era en la obra artística un elemento casual, a lo largo del devenir humano se tornara código y por tanto un elemento de significación (tal vez convencionalizado). Por ejemplo, en el Renacimiento, antes de las excavaciones de Herculano y Pompeya, se tenía por dado que la escultura y los monumentos griegos poseían el acabado en el blanco, que el mármol como material ofrecía. Sin embargo, los estudios realizados e

incentivados principalmente por Winckelmann en el siglo XVIII pusieron en evidencia que la estatuaria y la escultura poseían elementos decorativos. Sin embargo, hoy en día es difícil encontrar una representación no arqueológica que haga patente ese conocimiento.

En el proceso de transmisión de la información se ponen en juego dos códigos uno para el que codifica y otro para el que decodifica. Lotman afirma que esta tesis fue propuesta por Jakobson.<sup>59</sup> De esta relación se generan los siguientes casos:

I. El receptor y el transmisor emplean un código común.

a) Se sobre entiende que hay un lenguaje artístico en común, tan sólo el mensaje es nuevo.

b) Una variante del anterior será el caso de la percepción de los modernos clichés,<sup>60</sup> confiere al texto los rasgos falsos de otro cliché. La elección de un código u otro para decodificar produce una información adicional.<sup>61</sup>

<sup>56</sup> Habla también sobre la redundancia de los códigos como medios de estabilidad semántica, partiendo de los conceptos de G. Gleason, *Introducción a la lingüística descriptiva*, Moscú, 1959.

Respecto a este asunto en la teoría de la información cita a W. Ross Ashby, *Introducción a la cibernética*, Moscú, 1957.

<sup>57</sup> Recordemos que para Lotman la obra de arte o texto se comporta como un organismo vivo.

<sup>58</sup> Lotman. *Op.*, cit. p. 37.

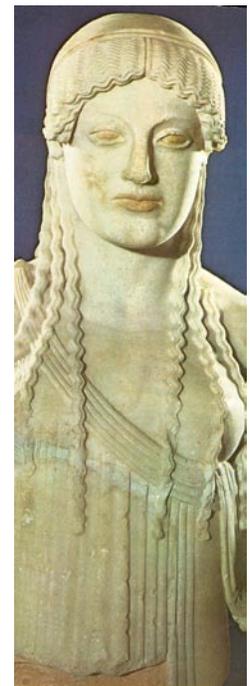
<sup>59</sup> En dicha tesis se hace una distinción entre las reglas de la síntesis gramatical (gramática del hablante) y la gramática del análisis (gramática del oyente).

<sup>60</sup> Hace referencia a los clichés de la cultura de masas.

<sup>61</sup> *Ibidem*. p. 38.

Figura 2.7.  
KORÉ DE EUTÍDICOS  
Hacia -500

Esta representación muestra residuos de pintura en los labios y los ojos.



Un ejemplo de lo anterior, sería el movimiento impresionista. A finales del XIX la lectura que dieron a las primeras obras impresionistas estaban sustentadas en los códigos de la academia; sin embargo, existían todavía elementos comunes como el uso de ciertos materiales muy específicos (pictóricos).

II. El caso donde el oyente usa un código distinto al del creador.

a) “El receptor impone al texto su lenguaje artístico.”<sup>62</sup> Se llega entonces a la transcodificación. En ocasiones a la destrucción de la estructura del transmisor. El texto artístico es tratado como si no se tratara de un texto artístico.

b) El receptor intenta percibir el texto de acuerdo con los cánones que ya conoce, pero se convence de la necesidad de crear un código nuevo. Al final de esta pugna puede resultar que el transmisor impone su código. En la práctica el lenguaje del productor se deforma por la influencia del código del lector. En esta elaboración del código a descifrar puede suceder que el lector tome elementos casuales como sistemáticos confiriéndoles significación. Este es el fenómeno de acumulación de la información por parte del texto artístico.<sup>63</sup>

Cuando un *performance* es percibido como una obra teatral por parte del perceptor, se configura su significado en función del código correspondiente y basándose en ese código establece que el evento observado no se trata de arte, ya que no se ajusta al código esperado (lo observado le parece algo más cercano a un acto publicitario, una protesta política o locuras de un alienado).

Sin embargo, los casos citados anteriormente no constituyen la totalidad de los casos, para Lotman está claro que existe una gran variedad de posibilidades a partir del uso de códigos por parte del creador y del que interpreta.

En la magnitud de la entropía de los lenguajes artísticos del autor y del lector se establece:

Para que un acto de comunicación tenga lugar es preciso que el código del lector formen conjuntos intersacados de elementos estructurales. Por ejemplo, que el lector comprenda la lengua natural en la que está escrito el texto. Las partes del código que no se entrecruzan constituyen la zona que se deforma, se somete al mestizaje o se reestructura de cualquier otro modo al pasar del escritor al lector.<sup>64</sup>

Esto es evidente en el ejemplo se menciona anteriormente sobre el impresionismo, si hubo una ruptura con los códigos históricamente formados, pero existen elementos comunes que permitieron que algunos vieran la propuesta plástica en serio. Un elemento

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> *Idem.* p. 38-39

<sup>64</sup> *Ibidem.*

común a los movimientos anteriores es que los impresionistas no abandonaron el formato rectangular y los materiales fueron los mismos: pinceles y óleo.

Lotman menciona que el primero en plantear la teoría de la entropía del código fue A. N. Kolmogorov,<sup>65</sup> quien determinó la actual orientación de los estudios de lingüística estadística de la poética soviética contemporánea.

Existen similitudes con los conceptos de obra abierta de Umberto Eco y con las apreciaciones del Mukarovsky al respecto de que el código usado por el artista tiene elementos que son parte la conciencia colectiva. El artista aporta nuevos elementos a los ya existentes y son también las combinaciones las que hacen que una obra sea innovadora.

Al lector el cuadro se le presenta de un modo distinto: el lector considera que el texto que se le ofrece (si se trata de una obra de arte perfecta) es el único posible —“no se puede quitar ni una sola palabra de la canción”—. La sustitución de una palabra en el texto no supone para él una variante del contenido, sino un contenido nuevo.<sup>66</sup> Esto significa el triunfo del punto de vista del lector, quien percibe todos los detalles del texto como portadores de significado.<sup>67</sup>

En efecto para Lotman el lector triunfa sobre la obra y sobre su creador (partiendo del caso en donde lector y creador no son la misma persona); esto es inherente a la materialización de la obra. Si la obra (texto) adquiere sentido, es sólo en la medida en la que es leída y en ese acto el lector crea una interpretación que influye en él, en las posteriores lecturas de esa y de otras obras. Es entonces extraño pensar en una obra que no fue leída y que por tanto no se transforma. Y cuando el creador regresa a su obra la lectura que realiza es ya distinta; después de ser leída la obra no es ya la misma: se transformo frente a nuestros ojos.

El texto artístico tiene la posibilidad de concentrar una enorme información, el texto artístico ofrece otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste.<sup>68</sup>

Para Lotman no hay una interpretación única, existe la posibilidad de lecturas múltiples de un mismo individuo y lecturas en distintos momentos históricos y algo muy importante es el papel relevante que adquiere el lector. El autor supone que cada nueva interpretación le aporta nivel más profundo de significado, hasta llegar a lo que el denomina el sentido oculto de la obra.

<sup>65</sup> Algunos otros autores que tratan el tema son: A.M. Kondratov, V. Prochorov, V.V. Ivanov, I. I. Revzin.

<sup>66</sup> *Ibidem.* p. 43.

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> *Ibidem.* p. 36.

### 2.1.3. El signo artístico.

Recordemos que para Lotman, la concepción del arte como sistema lleva implícita la inserción del mismo en sistemas más amplios:

A menudo se encuentra uno ante una concepción atomística de la naturaleza del signo. Se destaca con mayor frecuencia la unidad del significado y del significante que la necesidad de inserción del signo en sistemas más complejos.<sup>69</sup>

Desde la perspectiva de este autor, el signo artístico tiene una naturaleza relacional, es decir, la materialización le confiere al signo una serie de relaciones con el sistema que le es propio (rasgos compositivos, características formales y colorísticas, cualidades de la pincelada, etcétera) y con elementos externos a éste (la esfera cultural, la esfera artística, un estilo determinado, etcétera). Es a partir de estas relaciones que se puede establecer una aproximación a un significado más apropiado y coherente.

“En el texto artístico verbal no sólo los límites de los signos son distintos, sino que el concepto de signo es diferente.”<sup>70</sup> El concepto de signo artístico para Lotman toma como base el sistema dicotómico propuesto por F. Saussure,<sup>71</sup> sin embargo, no se reduce únicamente al significado y el significante, ni establece una estructura cerrada con correspondencias inamovibles.

(...) los contenidos de los signos pueden, asimismo concebirse como cadenas estructurales ligadas mediante determinadas relaciones. No se puede descubrir la esencia de cada uno de los elementos de la serie de contenido al margen de la relación con otros elementos.<sup>72</sup>

Si partimos del concepto relacional del signo para Lotman, un signo no se encuentra aislado de una estructura o sistema. Es así, que cada signo artístico, tendrá un carácter relacional respecto al resto de elementos que componen la obra de arte o *texto* formando cadenas estructurales. “El texto es un signo integral y todos los signos aislados del texto lingüístico general se reducen en él al nivel de elementos del signo.”<sup>73</sup>

Un hecho que no pueda compararse con nada ni incluirse en clase alguna no puede construir el contenido de la lengua. De lo dicho se deduce que el contenido surge en aquellos casos en que disponemos aunque solo sea de dos cadenas-estructuras distintas. En términos habituales se puede definir una de las cadenas como el plano de la expresión, la otra como el plano de contenido.<sup>74</sup>

<sup>69</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>71</sup> Ferdinand de Saussure, considerado por muchos como padre del estructuralismo, le confiere a su dicotomía significado (*signifié*) y significante (*signifiant*) un valor constante, el primero como el concepto o contenido del signo lingüístico, el segundo como una imagen acústica o el aspecto sonoro del signo lingüístico. Ver Ferdinand de Saussure.

*Curso de lingüística general*. Buenos Aires. Lozada. 1967.

<sup>72</sup> Lotman. *Op. cit.* pp. 50-51.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>74</sup> *Idem*.

Para Lotman el signo artístico estará constituido por la confluencia de las dos *cadena-estructuras* en un punto en común. Dichas cadenas son el plano de la expresión y el plano de contenido. Es en este punto que Lotman reconoce la similitud de su tesis con la de L. Hjelmslev.<sup>75</sup>

En la transcodificación entre determinados pares de elementos, de naturaleza distinta, se establecerán correspondencias, en las cuales un elemento se percibirá en su sistema como equivalente a otro en el sistema de éste. Semejante intersección de dos cadenas de estructuras en un cierto punto en común doblemente único la denominaremos signo; además, la segunda de las cadenas –aquella con la que se establece la correspondencia– se presentará como contenido, la primera, como expresión.<sup>76</sup>

Los planos de expresión y contenido tienen un principio de convertibilidad. Dependiendo de determinadas situaciones prácticas los elementos pueden en casos particulares adquirir una dimensión en uno u otro sentido. Menciona un ejemplo de un estudiante que desconoce algunos términos del ruso y el maestro le dice: “*stol*” señalando la mesa; en tal circunstancia el objeto se convierte en expresión del contenido mesa (*stol*). Las posibilidades de teóricas<sup>77</sup> son más amplias, con fines de estudio.<sup>78</sup>

Lotman apunta: que “el problema de contenido es siempre un problema de transcodificación.”<sup>79</sup> La transcodificación se genera en función de la búsqueda de equivalencias para el plano de la expresión de un sistema dado, en otro sistema. El resultado o la intersección de ambos planos será el contenido de dicho signo.

Por consiguiente, la definición estrictamente monosémica del significado del modelo artístico es posible únicamente en orden a su transcodificación al lenguaje de los sistemas modelizadores no artísticos.<sup>80</sup>

El hecho de que un texto artístico sea leído por alguien distinto al que lo generó, implica el uso de un sistema decodificador diferente, generalmente el texto artístico es decodificado con un sistema no artístico y la búsqueda de equivalencias de un sistema en el otro genera la transcodificación. En efecto, existe en este proceso un cambio de expresión o sustancia como lo menciona Román Gubern: “Toda transcodificación no es más que la tentativa de selección de equivalencias semánticas óptimas en un repertorio sgnico caracterizado por su diferente substancia (Saussure) o materia (Hjelmslev) de la expresión.”<sup>81</sup>

<sup>75</sup> Louis Hjelmslev, lingüista de origen danés, define lo siguiente: “se tiene una función semiótica cuando un código asocia los elementos de un sistema vehiculante a los elementos de un sistema vehiculado. El primero es expresión del segundo; y el segundo, contenido del primero”. Citado de Omar Calabrese. *El lenguaje del arte*. España. Paidós. 1997. p. 47.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Lotman reconoce que las posibilidades teóricas que se obtienen al estudiar el arte en abstracto pueden ir más allá de lo que en la realidad concreta se pueden presentar y deja abierta la posibilidad a otras situaciones que él no consideró en ese momento y ese texto.

<sup>78</sup> Lotman, *Op., cit.* p.51.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Idem*. p. 92.

<sup>81</sup> Roman Gubern. *La mirada opulenta*. Barcelona. Gustavo Gili. 1987. p. 53.

### 2.1.3.1. Clasificación de las transcodificaciones.

Lotman menciona algunos procedimientos teóricamente posibles de formación de significado, aclarando que todos los tipos mencionados se pueden dar en mayor o menor medida en los sistemas modelizadores secundarios.

1. La formación de significados a través de la *transcodificación interna* se genera cuando se buscan las equivalencias para el plano de la expresión en el mismo sistema. Esto pone de manifiesto la naturaleza relacional del signo con el resto de los elementos del sistema. La *transcodificación interna* se genera con los significados relacionales<sup>82</sup> como la expresión de un elemento a través de otros elementos del sistema. Así, el sistema se define por sí mismo. Lotman apunta que este caso no es muy común y se da sólo en sistemas semiológicos que pretenden ser universales y por tanto no tienen una equivalencia extrasistémica.

Menciona un caso de transcodificación interna, tomando como ejemplo una expresión algebraica:  $a=b+c$ , en este caso el contenido de estas expresiones se dará en relación a sus componentes así “a” es igual a “b” más “c”. Como podemos ver en este caso no hay una aproximación de dos *cadena-estructuras* distintas. Al contrario es el mismo sistema el que pone de manifiesto los dos planos, el de expresión y el de contenido ya que el segundo se genera a partir de las relaciones que manifiesta el primero al interior del sistema.

2. La formación de significado, a través de la *transcodificación externa*, se pone en marcha cuando se busca una equivalencia para el plano de contenido en un sistema externo. Aquí el plano de contenido equivalente tendría un carácter extrasistémico. En este caso los sistemas pueden tener una naturaleza muy distinta. Es más notoria la separación entre el plano de expresión y contenido en la *transcodificación externa*.

Un ejemplo de transcodificación externa, se genera cuando un guía en el museo le asigna a los elementos pictóricos (plano de expresión) una equivalencia en los términos de una lengua natural (contenido) para describirla a un grupo de personas. En este caso el plano de la expresión es de naturaleza distinta al plano de contenido.

3. La *transcodificación externa binaria* es el caso más común en las lenguas naturales, pues constituye la búsqueda de las equivalencias del plano de la expresión en un sistema distinto que posea la misma naturaleza. Un ejemplo sería la traducción del español al ruso.

4. La generación de significados en los sistemas modelizadores secundarios tiene más que ver con las *transcodificaciones externas múltiples*; es la “aproximación no de dos, sino de muchas estructuras autónomas, en las cuales el signo no constituirá un par equivalente, sino un haz de elementos mutuamente equivalentes de distintos sistemas.”<sup>83</sup>

<sup>82</sup> El signo tiene una naturaleza relacional ya que un signo que pertenece a un texto no se puede interpretar fuera de éste, ni en ausencia de las relaciones que establece su sistema con los elementos exteriores o extrasistémicos.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>84</sup> “Dante Alighieri”. En: *Enciclopedia Encarta*, Microsoft Corporation, 1993-2002.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Juan Salvat. dir., *Historia del Arte*. México. Tomo X. Salvat. 1979. p. 38.

Este tipo de transcodificación es muy común en los lenguajes secundarios. Tal es el caso de la obra de Dante Alighieri *La divina comedia*, al tratar de ser interpretada esta obra ha sido objeto de numerosas transcodificaciones, a sistemas de la misma naturaleza. En el siglo XV algunas ciudades italianas crearon agrupaciones de especialistas dedicadas al estudio de la Divina Comedia. Durante los siglos que siguieron a la invención de la imprenta aparecieron más de 400 ediciones distintas sólo en Italia.<sup>84</sup>

También se pueden mencionar ediciones ilustradas por los maestros italianos del renacimiento Sandro Botticelli y Miguel Ángel, por los artistas ingleses John Flaxman y William Blake, y por el ilustrador francés Gustave Doré. En este caso las transcodificaciones son de naturaleza distinta.<sup>85</sup>

La magnitud de *La Divina Comedia* ha llevado a generar transcodificaciones de naturaleza muy diversa como el caso de los compositores Gioacchino Antonio Rossini de origen italiano y el alemán Robert Schumann que pusieron música a algunos fragmentos del poema, y el húngaro Franz Liszt se inspiró en él para componer un poema sinfónico. El compositor contemporáneo italiano Luciano Berio también ha utilizado versos de Dante en su composición *Laborintus II*.<sup>86</sup>

5. La *transcodificación con modificación cero*, es un caso particular de transcodificación, consistente en que al interior del sistema se incluyen elementos en las *cadena-estructuras* que permiten hacerlo evidente. Un ejemplo obvio será la redundancia.

Por ejemplo si analizamos la escultura de Auguste Rodin, podemos ver que parte de su producción manifiesta un efecto inconcluso que reitera para algunos su tendencia impresionista<sup>87</sup> En este caso las *cadena-estructuras* de la expresión reiteran un elemento (lo inacabado *vs.* lo terminado pulcramente) que hace evidente un contenido (la expresión emotiva de los personajes o el dramatismo).

Lotman concibe la relación entre las *cadena-estructuras* como mutuamente direccional. No es que el plano de la expresión tenga siempre correspondencia con un punto del plano de contenido; en términos de Lotman la relación se genera también en forma inversa.



Figura 2.8.  
GUSTAVE DORÉ  
*La fuga y persecución  
de los condenados al  
Infierno (fragmento).*  
1861

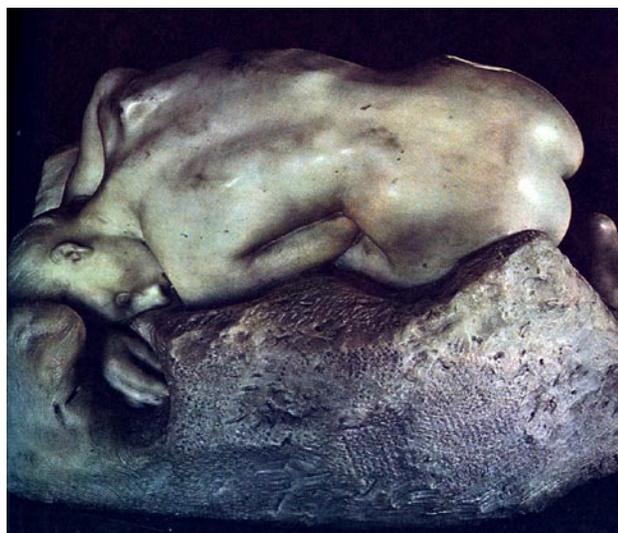


Figura 2.9.  
AUGUSTE RODIN  
*Danaide.*  
1885.

<sup>88</sup> Lotman. *Op., cit.* p. 92.

<sup>89</sup> Lotman a diferencia de Erwin Panofsky, no busca la verdad única y objetiva. Es consciente de la relatividad de su postura con respecto a su tiempo y a las limitaciones que esto le impone.

<sup>90</sup> En la introducción a *Estudios sobre iconología*, editado por primera vez en 1932, Erwin Panofsky propone un análisis consistente en tres niveles de profundización del estudio de la imagen, el fin último era establecer la síntesis iconográfica o el "contenido intrínseco" de la obra artística, existe en esta interpretación una necesidad de objetividad auxiliada por una gran cantidad de documentos, sin embargo, el autor no da cuenta de la distancia histórica entre la obra y el que interpreta, con todas sus posibles implicaciones. El análisis de Panofsky aparece así como inamovible y totalmente acabado. Cr. Con Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza. 1972. p. 23.

<sup>91</sup> "La lingüística moderna utiliza este término para designar todas las unidades lingüísticas que pueden sustituirse una a otra en un mismo contexto y que por lo tanto se encuentran en una relación virtual de oposición o reemplazabilidad." Citado de Bernard Portier. dir., *Diccionarios del saber moderno. El lenguaje*, España. Mensajero. s.f. p. 436.

Por consiguiente, la definición estrictamente monosémica del significado del modelo artístico es posible únicamente en orden a su transcodificación al lenguaje de los sistemas modelizadores no artísticos. El modelo artístico es siempre más amplio y más vivo que su interpretación, y la interpretación es siempre posible únicamente como aproximación. Esto está relacionado con un conocido fenómeno según el cual, al transcodificar un sistema artístico a un lenguaje no artístico, queda siempre un resto "no traducido", la superinformación que es posible tan solo en el texto artístico.<sup>88</sup>

La interpretación es siempre una aproximación, en la medida en que nuevas conciencias revelarán nuevos estratos de significado en la obra de arte.<sup>89</sup> Lotman a diferencia de Erwin Panofsky<sup>90</sup>, no busca la verdad única y objetiva. Es consciente de la relatividad de su postura con respecto a su tiempo y a las limitaciones que esto le impone.

La materialización como un ejercicio de transcodificación del plano de las ideas a la representación material lleva consigo una pérdida, pérdida que también se genera al transcodificar cualquier obra a otro código no artístico. Es un caso muy frecuente que cuando el artista encuentra que la materialización de su idea en un objeto artístico no es completa lo deshecha o destruye. Porque lo que el artista transcodificó del plano de las ideas a la representación material, no corresponde o no satisface la necesidad de expresar determinada idea, por tanto la obra resultante es inacabada o errónea. En este caso la pérdida de información no permite la conclusión de la obra. Por otra parte, el signo artístico posee una gran cantidad de información que al ser transcodificada a un código no artístico se pierde. Por ejemplo las descripciones de diccionario sobre las características de una pintura determinada, aún cuando la descripción trate de ser lo más precisa posible, siempre quedará una parte de la información no expresada que está presente en la imagen y que la referencia de diccionario no podrá transmitir, en casos extremos, una mala reproducción de una pintura hace que cierta parte de la información se pierda.

Para Lotman la clasificación de los significados en semánticos y paradigmáticos<sup>91</sup> tiene una finalidad de abstracción para su estudio y comprensión. Sin embargo, advierte que ambos significados se presentan de manera simultánea, en donde uno dominará sobre el otro. La transcodificación semántica se genera como resultante de una transcodificación interna. La paradigmática generalmente ocurre en la transcodificación externa.

### 2.1.3.2. *El signo figurativo*

Usualmente los signos de las lenguas naturales dejan de apreciarse como convencionales. En la práctica social, en el entorno cotidiano no nos preguntamos las razones por

las cuales tal palabra se escribe en determinada forma. Como quizás se lo pregunte alguien que está aprendiendo el idioma en edad adulta. La convencionalidad y la familiaridad nos permite reconocer inmediatamente estos signos y asimilarlos con otros menos convencionales.

Lo que Lotman llama *signo figurativo* será aquel signo que guarda una relación de similitud con lo representado y donde no parece necesario el uso de una convención para interpretarlos.

Los signos figurativos poseen la ventaja de que, al sobreentender la similitud externa, evidente entre el significado y el significante, entre la estructura del significado y el significante, entre la estructura del signo y su contenido, no exigen para su comprensión códigos complejos (al ingenuo destinatario de semejante mensaje le parece que no utiliza en este caso código alguno).<sup>92</sup>

Yuri M. Lotman se refiere en una de sus tesis a la relación condicionada entre la expresión y el contenido. Hace alusión al término icónico como una representación mimética en el arte figurativo.

Para Lotman el *signo figurativo* como parte de los lenguajes secundarios posee propiedades de los signos icónicos ya que es inmediata su semejanza con el objeto. “Tiene este signo dos aspectos indivisibles: semejanza con el objeto que designa y desemejanza con el objeto que designa. Estos conceptos no existen el uno sin el otro”<sup>93</sup>

Lotman parece contradictorio en este último párrafo. Sin embargo, la semejanza que establece el signo figurativo también está convencionalizada. En este sentido coincide con los estudios de Gombrich<sup>94</sup> sobre lo convencional de las representaciones en el arte. Donde el autor reitera que no hay una representación realista o aproximaciones de la realidad, sino más bien, convenciones sobre la “realidad” representada o la forma en que representamos esta realidad, y que esas convenciones corresponden al gusto estético dominante, y por lo tanto son mutables.

#### 2.1.4. El texto artístico.

Para Lotman la obra artística es un *texto*, tanto si se trata de una obra literaria, un cuadro o de todo un fenómeno cultural. Al mismo tiempo, un *texto* artístico es un signo, este signo puede estar conformado por otros signos. El signo artístico se conforma por las relaciones de coincidencia entre la cadena estructural de expresión con la del contenido. En el caso del signo artístico el tipo de transcodificación que se lleva a cabo es la externa

<sup>92</sup> Lotman. *Op., cit.* pp. 76-77.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>94</sup> Para Gombrich las representaciones gráficas de la realidad están convencionalizadas: “el estilo de movimiento representado en el arte dependerá de muchísimas variables, que incluyen el nivel vigente de énfasis o la exigencia de moderación, que a su vez varía no sólo de un período a otro y de una nación a otra, sino también de una clase a otra.” En Gombrich, *La imagen y el ojo*. Madrid. Debate. p. 89.

múltiple, esto es, que para el signo artístico no hay sólo una relación única y unidireccional entre las cadenas estructurales para el plano de la expresión, sino que existe una multiplicidad de correspondencias con las cadenas estructurales del contenido. Además como se mencionó anteriormente el texto tiene una serie de elementos sistémicos que son aquellos que permanecen invariables en el texto y le dan un cierto carácter: ser una pintura, ser un poema, etcétera. También están presentes los elementos extrasistémicos que impactan en la lectura del texto. Tanto los elementos sistémicos y los extrasistémicos tienen un valor relativo en función de la magnitud del texto analizado como se puede observar gráficamente en el cuadro 2.1. Como resultado de todo lo anterior podemos decir que Lotman se desprende de una configuración *a priori* del *texto*, ya que ésta se genera en función de todas las relaciones específicas que dicho *texto* establece.

El carácter relativo y flexible del concepto de *texto* permite su aplicación a diversos ámbitos, a cualquier manifestación artística o cultural y me atrevería a decir que es aplicable al complejo de las relaciones humanas.

Para Lotman, el texto está constituido por tres elementos inherentes: *expresión*, *delimitación* y *carácter estructural* que a continuación se explican.

#### 2.1.4.1. *Expresión.*

La expresión constituye el conjunto de signos que conforman el texto; es la manifestación de un sistema dado. La materialización del texto (su relación con el entorno, por ejemplo) determina la presencia de elementos extrasistémicos. Una muestra de ello es el tipo de iluminación para una pintura; el tipo de radiaciones determina un cambio en el aspecto de los colores.

1. Expresión. El texto se halla fijado en unos signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales.(...) La expresión en oposición a la no expresión obliga a considerar el texto como la realización de un cierto sistema, como su encarnación material.(...) Por ello el texto poseerá siempre, junto a los elementos sistémicos, elementos extrasistémicos. Es verdad que la combinación de los principios de jerarquización y de intersección múltiple de estructuras conduce a que lo extrasistémico, desde el punto de vista de una de las subestructuras particulares, pueda revelarse como sistémico desde el punto de vista de la otra, y la transcodificación al lenguaje de la percepción artística del auditorio pueda, en principio trasladar cualquier elemento a la clase de elementos sistémicos.<sup>95</sup>

Así, elementos considerados externos a un texto se convierten en parte del sistema de la obra para quién hace la lectura.

<sup>95</sup> Lotman. *Op., cit.* p.71.

Lotman aplica el término *extratextuales*, a los elementos paradigmáticos (es decir aquellos que se dan por ausencia), por oposición a los elementos sintagmáticos del texto (los signos que forman parte de la elección del artista). Los sintagmas ponen en evidencia la ausencia de los paradigmas, pero esa no-presencia es inherente a la presencia de los otros, de ahí la afirmación de Lotman cuando dice que el *texto* se opone a las estructuras *extratextuales*.

Las conexiones extratextuales de la obra pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado.<sup>96</sup>

Los elementos extratextuales se establecen con relación al opuesto en una relación de antítesis, mediante esta relación de opuestos es posible determinar con mayor claridad el significado de un *texto* o un concepto (o un signo). Las aproximaciones por polaridad semántica muy utilizadas en la investigación de mercado y en los estudios de opinión aplican el mismo principio.

Por ejemplo, si analizamos el concepto del dadaísmo *ready-made*, para encontrar su verdadero significado revisariamos los elementos extratextuales. La primera oposición semántica que podemos generar a partir del objeto industrializado, es /lo industrializado/ *vs.* /lo artesanal/, sin embargo podemos determinar otras oposiciones que forman parte del mismo sistema (dadaísta) que nos ayudarían a tener un acercamiento al concepto:

/trabajo explotado/ *vs.* /trabajo artístico/

/explotación/ *vs.* /creación/

/nuevo/ *vs.* /usado/

/permanente/ *vs.* /efímero/

/orden/ *vs.* /caos/

/guerra/ *vs.* /paz/

/basura/ *vs.* /arte/

/hipocresía/ *vs.* /verdad/

Todas estas oposiciones llevaría a otra: /arte/ *vs.* /realidad/. Es de preguntarse si en opinión del grupo dadaísta el arte constituía un reflejo de la realidad, o si esta realidad plasmada en las manifestaciones era sólo un reflejo hipócrita de la sociedad caótica en medio de la guerra. El *ready-made* no sólo es una cruel carcajada sobre el arte, es la manifestación de la explotación del hombre por el hombre, es la cosificación del ser humano. El repudio que en su tiempo recibió constituye un ejemplo de que el *ready-made* cuestionó las estructuras sociales y del arte.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> *Ibidem*. p. 69.

<sup>97</sup> Años más tarde, en 1962, el mismo Duchamp le reclamaría a los artistas el uso meramente estilístico del *ready-made* como se hace patente en el siguiente juicio: "Este neodada, que se llama ahora realismo, pop art, *assemblages*, etc., es un placer barato y vive de lo que hizo Dadá. Cuando descubrí los '*ready-made*' pensaba en desalentar el trasto estético. En el neodada se utilizan los '*ready-mades*' para descubrir en ellos 'valor estético'. Yo les lancé a la cara el sacacorchos y la taza como una provocación y ahora lo admiran como lo bello estético." Citado en Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte concepto (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. España. Akal. 1988. pp. 168-169.

<sup>98</sup> Lotman. *Op., cit.* p. 70.

<sup>99</sup> *Ibidem.* p.71.

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> *Ibidem.* p. 72.

Los elementos extratextuales se pueden encontrar a distintos niveles en el *texto*. Tienen por tanto una cualidad jerárquica, por ejemplo en la pintura un nivel es el género pictórico, otro más específico la técnica, otro el formato, etc. Lotman lo expresa así: “Es preciso destacar que la estructura extratextual es jerárquica, al igual que el lenguaje de la obra en su totalidad. Además, al insertarse en diferentes niveles jerárquicos, uno u otro elemento del texto establecerá distintas conexiones extratextuales (es decir, alcanzará diferente magnitud de entropía).”<sup>98</sup>

#### 2.1.4.2. *Delimitación.*

Para Lotman el *texto*, debido a su carácter relativo y flexible, está delimitado por oposición a todos aquellos signos que no son parte de *texto*:

La delimitación es inherente al texto en este sentido, el texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no encuentran en su constitución, según el principio de inclusión no inclusión.<sup>99</sup>

El *texto* presenta una configuración que lo define de un modo específico. El texto posee cualidades sistémicas que lo convierten en un todo. Los elementos constantes e invariantes de cada texto definen su pertenencia a un tipo específico.

El lector define cada uno de estos textos por un conjunto de rasgos. Por esa razón la transmisión de ese rasgo a *otro texto* es uno de los medios esenciales de formación de significados nuevos (el rasgo textual de un documento se transmite a una obra de arte, etc.).<sup>100</sup>

Nuevamente Lotman señala el carácter relativo del texto. Para él, el texto tiene un valor semántico indivisible. La división en subsistemas sólo es posible como mero acercamiento teórico, siempre y cuando no se pierda de vista su carácter integral y las interrelaciones de sus elementos.

En el caso de la pintura el estilo se define en función del uso de los elementos compositivos, formales y materiales (matéricos). Para Lotman el límite del *texto* en la pintura estaría dado por el marco.

Ya en su tiempo A. Potebnia habló del isomorfismo del texto artístico y de la palabra. Como demostró A. M. Piatigorski, el texto posee un significado indivisible. “Ser una novela”, “ser una oración” significa realizar una determinada función social y transmitir un significado íntegro.<sup>101</sup>

En la actualidad, las manifestaciones artísticas parecen perder sus límites, generando híbridos con otras manifestaciones. Esto reclama al lector un reconocimiento de nuevos códigos o la integración de códigos de distinta naturaleza. Lotman advierte que: "... la polisemia de los elementos artísticos; las estructuras nuevas, al entrar en el texto o en el fondo extratextual de la obra de arte no suprimen los significados viejos, sino que forman con ellos relaciones semánticas."<sup>102</sup> En ese sentido el arte de nuestro tiempo posee una gran cantidad de elementos para enriquecer la significación de la obra.<sup>103</sup>

Es posible delimitar las manifestaciones artísticas actuales, mediante el análisis de sus rasgos invariables, para encontrar sus elementos sistémicos o estructurales.

Al igual que en la expresión, la delimitación del texto también se da en términos jerárquicos. Cada nivel establece sus propios límites, y éstos se genera en función de que el texto se compone a su vez de subsistemas. Por ejemplo dentro del arte neodada encontramos manifestaciones pictóricas, escultóricas, instalaciones y *assemblages*. Y cada una de estas manifestaciones estarán constituidas por subsistemas. Por ejemplo, en pintura: el formato, la técnica, etc.

#### 2.1.4.3. *Carácter estructural.*

Para Lotman el carácter estructural es la configuración del texto, su organización interna. Es la forma en la que el *texto* se configuran las relaciones que establecen los signos al entrar en contacto. Es su nivel sintáctico, que determina ciertos rasgos o características específicas. En los términos del autor ruso:

El texto no presenta una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos. Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural, es inherente al texto.

Es preciso señalar que el carácter estructural y la delimitación están relacionadas.<sup>104</sup>

Es obvio imaginar, que si los niveles anteriores son jerárquicos, este nivel tampoco esta exento; los elementos sintácticos del *texto* comprendido desde la perspectiva de Lotman pueden tener un valor semántico a otro nivel.

El significado del texto no parte de un ejercicio acumulativo de significados o transcodificaciones. Es ante todo el carácter relacional de los elementos los que nos acercan a la comprensión de una obra plástica:

<sup>102</sup> *Idem.* p. 102.

<sup>103</sup> Para Anna María Guash el texto es en términos de Roland Barthes "... un tejido polisémico donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irrepetible, sino las acciones "menos ampulosas y grandilocuentes" de seleccionar escoger y combinar." Para Lotman es la capacidad del texto de generar variadas lecturas lo que le da un carácter artístico, considero que estas coincidencias acercan a Lotman a un concepto menos moderno y más posmoderno de lo que es el arte. En Anna María Guasch. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid. Alianza Forma. 2001. pp. 381-382.

<sup>104</sup> Lotman. *Op., cit.* p. 73.

<sup>105</sup> *Ibidem*. p. 103.

Así, pues, debemos sacar la conclusión: la estructura relacional no es la suma de detalles materiales, sino un conjunto de relaciones que en la obra de arte es primario y que constituye su fundamento su realidad. Pero ese conjunto no se constituye como una jerarquía de múltiples planos sin intersecciones interiores, sino como una estructura compleja de subestructuras recíprocamente intersecadas con repetidas penetraciones de un mismo elemento en distintos contextos constructivos.<sup>105</sup>

El siguiente esquema muestra los conceptos más relevantes de la teoría de Lotman, en primer lugar se ubica al arte como parte de los lenguajes de modelización secundaria al mismo nivel que los mitos y la religión. Para este autor el lenguaje artístico posee elementos sistémicos (invariables) o elementos extrasistémicos (variables) estos elementos son relativos a la magnitud del texto artístico estudiado. En el gráfico se muestra al artista como codificador del texto, dicho texto será decodificado por el lector, aquí se hace evidente el uso de códigos artísticos y no artísticos en la decodificación, es el lector el que realiza las transcodificaciones externas múltiples generando distintas lecturas modelizando al lector y al texto artístico.

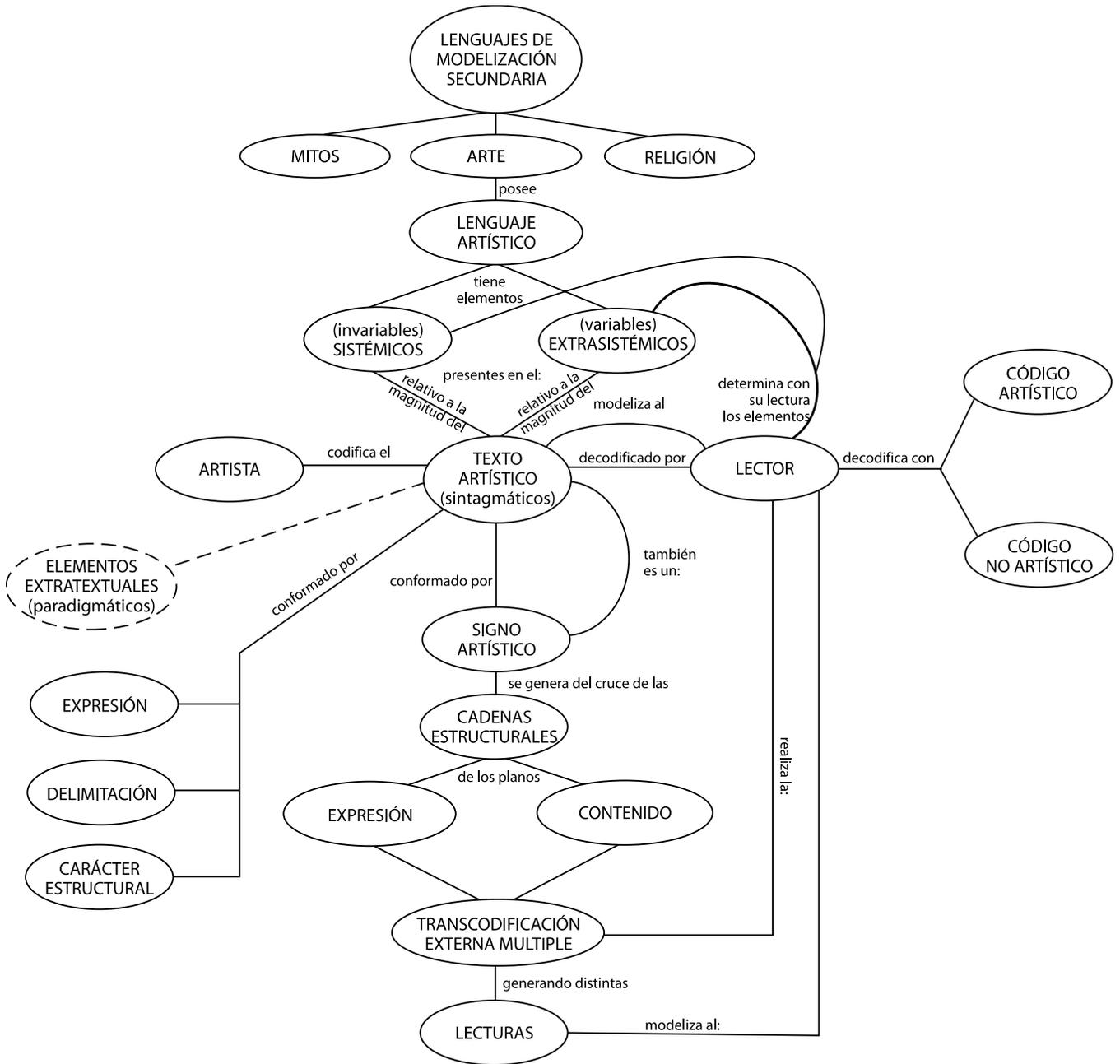
El gráfico puntualiza que el texto artístico (elemento central de la teoría de Lotman) puede ser comprendido como un signo, que a su vez estará constituido por otros signos. El signo sólo tiene lugar cuando coinciden las cadenas estructurales de la expresión con las del contenido, que en el caso del signo artístico se tratará de coincidencias múltiples en el plano del contenido para una misma expresión.

Un elemento con carga semántica es lo extratextual, un enfoque inusual que parte del hecho de que los paradigmas del texto tienen un significado, cuya no presencia en el mismo se revela a través de aquellos que fueron seleccionados para conformar el texto.

El mapa conceptual muestra también los elementos inherentes al texto: expresión, delimitación y carácter estructural.

Finalmente, el gráfico es sólo una propuesta esquematizada, una visión muy general de lo que es la teoría de Lotman, pero aún así es posible observar las relaciones existentes entre los elementos que la conforman.

**Gráfico 2.2**  
**CARÁCTER RELACIONAL DEL TEXTO ARTÍSTICO**





# 3. EL TEXTO ARTÍSTICO EN LAS ARTES VISUALES



Figura 3.1.  
**MARCEL DUCHAMP**  
*Rueda de Bicicleta.*  
1913.

## 3.1. El concepto de assemblage.

Las manifestaciones artísticas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI se caracterizan por la dificultad de clasificarlas. Uno de los ejercicios más usuales es colocarlas en cualquier categoría que tenga analogías con la obra artística en cuestión. Mucha de la obra “objetual” es posible encontrarla en textos especializados en escultura; sin embargo, algunas de estas obras resultan muy complejas para esta clasificación.

Al revisar la bibliografía especializada en el tema, me encontré con que el término “arte objeto” sólo es usado por algunos críticos y se usa con frecuencia en México.<sup>106</sup>

Al referirme a otras fuentes noté que los mismos objetos se encontraban en la clasificación de arte conceptual y otras veces como *assemblage*.

Sin duda el terreno de las clasificaciones es un ámbito muy descuidado. Esto puede tener su origen en el hecho de que las manifestaciones artísticas contemporáneas son muy complejas y en ocasiones son resultados híbridos de otros lenguajes plásticos. Pero para entender los fenómenos es necesario un acercamiento a los conceptos, que si bien no deben considerarse como clasificaciones estrictas, son los auxiliares que nos permitirán entenderlos con claridad.

El listado de términos más usuales es el siguiente: *ready made*, *ready made aidés*, *ready made* auxiliares, *objets trouvés*, *objets composés*, *objets naturels*, objeto surrealista, *assemblage*, *combine*.

El *ready made* propuesto en 1913 por Marcel Duchamp se refiere a la selección por parte del artista de un objeto serial. Dicho objeto tenía la finalidad de ironizar el papel sacralizado del arte y cuestionar a la sociedad de consumo. El hecho de incorporar su firma al objeto le confería a éste el valor artístico de una obra de arte. El *ready made aidé*<sup>107</sup> es una variante del anterior y se refiere al objeto serial que ha sido modificado para crear un efecto significativo.

A partir de 1915, Man Ray, con una influencia muy marcada de Marcel Duchamp creó una serie de objetos. En ellos se evidencia su inutilidad como objetos de uso cotidiano después de su metamorfosis. A estas composiciones las denominó *ready made* auxiliares<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Teresa del Conde hace notar esta peculiaridad. Para ver más al respecto, cfr. “Los insólitos objetos surrealistoides”. En:

*Escultura mexicana. De la academia a la instalación.* México. CONACULTA, 2001. pp. 209-212.

<sup>107</sup> Marchán, *Op. cit.*

<sup>108</sup> Patrick Waldberg.

“Dadá o función de repulsa”. En Juan Salvat dir. *Historia del Arte.* Tomo XI. Salvat. México. 1979.

Figura 3.2.  
**MARCEL DUCHAMP**  
*Portabotellas*  
Entre 1914-1915.



que son objetos industriales modificados o recreados (algunos simulados), lo que particulariza sus obras es el sentido lúdico de las mismas.

En 1936 tuvo lugar en París una exposición de objetos surrealistas en la galería C. Ratton, clasificados según su procedencia. Se observaron clasificaciones como: *objets trouvés*, *objets composés* y *objets naturels*.<sup>109</sup>

El *objets trouvés* (objetos encontrados literalmente), se trata de aquellos objetos encontrados durante un paseo. Su valor insignificante se transforma, para adquirir un valor poético al recontextualizarlos.

Se puede tratar de un objeto cotidiano o de uno procedente de la naturaleza, pero lo determinante es su “efecto de transmutación”. El objeto, de por sí banal, debe desplegar, dentro del contexto de la obra de arte y desde la perspectiva inusual del espectador, una poesía hasta entonces no percibida, testimoniar el humor surrealista o permitir una visión retrospectiva nueva, rompedora en cuanto a su procedencia, el universo, por lo general inadvertido, de los utensilios cotidianos.<sup>110</sup>

El *objets composé*, se trata de una variante del anterior y tiene como característica la transgresión, para lograr un efecto significativo o un cambio de sentido. Lo que diferencia al *objets naturel* del anterior es su origen.

El objeto surrealista puede estar compuesto por alguno o todos los elementos anteriores. La fuente de inspiración de estas obras es la materialización de objetos soñados, los denominados “objetos de funcionamiento simbólico.”<sup>111</sup>

En este momento se puede establecer que existe cierta similitud entre el *ready made* y los *objets trouvés*. Ambos aluden a la selección y recontextualización de elementos, más que a «procesos de creación» en el sentido convencional de la palabra. Sin embargo, los primeros tienen como sustento conceptual la ironía, mientras los segundos tienen una intención más azarosa ligada a la liberación del inconsciente freudiano o a una representación onírica.

Otro término muy utilizado es el *assemblage*. En 1953 Jean Dubuffet adoptó el término *assemblage* para referirse a su propia obra y en 1961 el conservador del Museum of Modern Art de Nueva York, William C. Seitz realizó una exposición denominada “El arte del ensamble”. Determinó que las características de los objetos de la exposición podían ser las siguientes:

1. Están predominantemente “ensambladas” más que pintadas, dibujadas, moldeadas o grabadas. 2. Sus elementos constituyentes



Figura 3.3.  
**MAN RAY**  
*La puericultura II*  
1920

<sup>109</sup> Patrick Waldberg. “Surrealismo” En Juan Salvat. dir. *Op., cit.*  
<sup>110</sup> *Enciclopedia Encarta. Op., cit.*  
<sup>111</sup> Waldberg. *Op. cit.*

Figura 3.4.  
**SALVADOR DALÍ**  
*Teléfono-langosta.*  
1936.



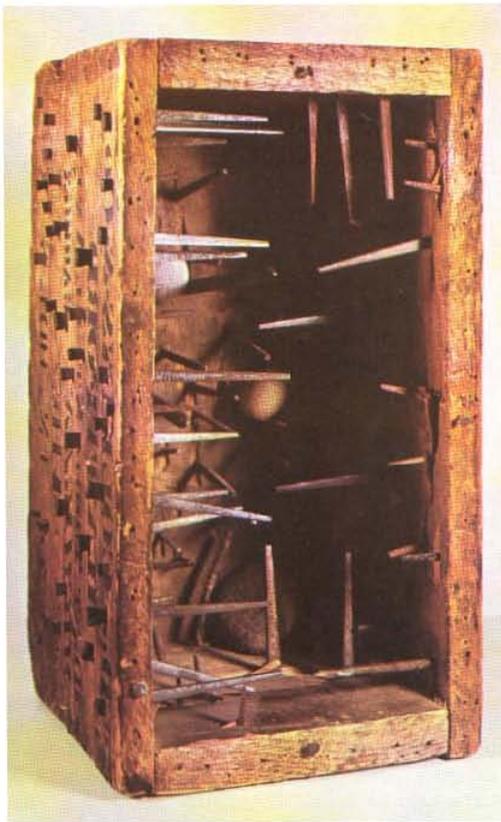


Figura 3.5.  
**ROBERT RAUSCHENBERG**  
*Caja de música.*  
 1951.

están formados, por completo o en parte, por materiales, objetos o fragmentos naturales o manufacturados, no considerados materiales artísticos.<sup>112</sup>

Esta definición parece adecuarse más a las manifestaciones contemporáneas. Sin embargo, Marchán Fiz ofrece una definición que redondea las consideraciones anteriores:

El “assemblage” está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. (...) Suele preferir los fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir, en los que el origen y la finalidad no saltan siempre a la vista. Así pues está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular la significación singular en el artista o en el espectador con independencia del papel funcional con respecto al todo.<sup>113</sup>

Para Marchán Fiz el assemblage es una reflexión sobre la sociedad de consumo.

Y frente a la variedad uniforme, seriada, de objetos se proclama una reconquista de lo individual en cada uno de ellos. Frente a la vida cotidiana y el trabajo alienado se propugna el juego lúdico con objetos y fragmentos de la realidad, portadores de significado sometidos a un proceso de degradación semántica y social.<sup>114</sup>

Algunas expresiones de la posmodernidad parecen glorificar al objeto serial de consumo masivo. Sin embargo, detrás de esas representaciones frías como las simulaciones neobjetuales de Jeff Koons, aún ahí, existe la crítica del objeto-mercancía (kitsch) y de la sociedad que gira en torno a ellos.

En 1954 Rauschenberg utiliza por primera vez el término *combine* (combinación) para referirse a sus obras que incluyen elementos pictóricos y objetos cotidianos diversos.

Dadas sus características y de acuerdo a las definiciones antes citadas se puede establecer que el *combine* es una forma de *assemblage*.

El hilo conductor de estos conceptos es la cotidianidad. Estas obras utilizan, hacen referencia o evocan a los objetos «vulgares» de la cotidianidad. Es la forma del artista de abordar la utopía estético-social de la modernidad, al hacer el arte menos crítico, en el sentido de que el espectador experimente una familiaridad con el objeto,<sup>115</sup> una expresión plástica que evoque la cotidianidad y que permita una reflexión de nosotros a través nuestros objetos.

<sup>112</sup> Amy Dempsey. *Estilo, escuelas y movimientos*. Barcelona. Blume. 2002.

<sup>113</sup> Marchán. *Op. cit.* p. 164.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.169.

<sup>115</sup> Adolfo Sánchez Vázquez. “Modernidad, vanguardia y posmodernismo.” *La Jornada semanal*. No. 233, Noviembre de 1993.

Para Teresa del Conde<sup>116</sup> los antecedentes del «arte-objeto» se pueden ubicar en los gabinetes de antigüedades, que a partir del siglo XVII se establecieron en Europa, y contenían artefactos con características que corresponden a esta clasificación. También menciona antecedentes más remotos en el siglo XVI, siglo que marca la aparición de la figura del anticuario según Darío Franchini.

Para esta autora los objetos que denomina «pastiches tridimensionales» han existido en todas las culturas y desde tiempos muy remotos.

Si apoyamos la tesis de Marchán Fiz, el *assemblage* es una reflexión sobre el objeto producido en serie. El origen del mismo estaría dado a partir del siglo XVIII, en donde una nueva forma de producción modificó las relaciones existentes entre los objetos y el ser humano, tanto a nivel de la relación entre el producto y el productor, como en la relación producto-propietario. El efecto de la primera relación constituye la alienación del individuo que ya no se reconoce en su objeto. En el caso de la segunda relación el objeto se convierte en masivo, y el gusto se estandariza con el objeto serial. Estas nuevas maneras de relacionarse con los objetos darían origen al *assemblage*.

Es con las vanguardias europeas que asistimos a una respuesta crítica frente a la sociedad y al arte de su tiempo. En los términos de Sánchez Vázquez las vanguardias contribuyen a remediar la cegera eurocentrista, que veía en las representaciones del Renacimiento el modelo estético idóneo, el favoritismo hacia las representaciones miméticas de lo real y la glorificación del museo como recinto del “gran arte.”<sup>117</sup>

Marcel Duchamp irrumpe en el terreno artístico con el L.H.O.O.Q. (Mona Lisa con barba y bigote) *ready made aidé* realizado en 1919, el cual constituiría una fuerte provocación a las instituciones y a la glorificación del objeto. El objeto artístico se abrió paso entre lo etéreo y lo sublime. Duchamp y otros dadaístas como él desglorificaron el arte. El acto “vandálico” constituía entonces una provocación pero también una propuesta plástica, al irrumpir en lo perfecto para dejar huella de lo humano en lo cuasi divino —y ninguna obra constituye el paradigma de la perfección alcanzada por la pintura como la *Mona Lisa* de Leonardo—. El acto de agraviar se constituye en un acto de crítica, pero también como un rasgo estilístico.

Los dadaístas creían que la única esperanza de la sociedad consistía en destruir los sistemas basados en la razón y la lógica, y sustituirlos por otros basados en la anarquía, lo primitivo y lo irracional.<sup>118</sup>

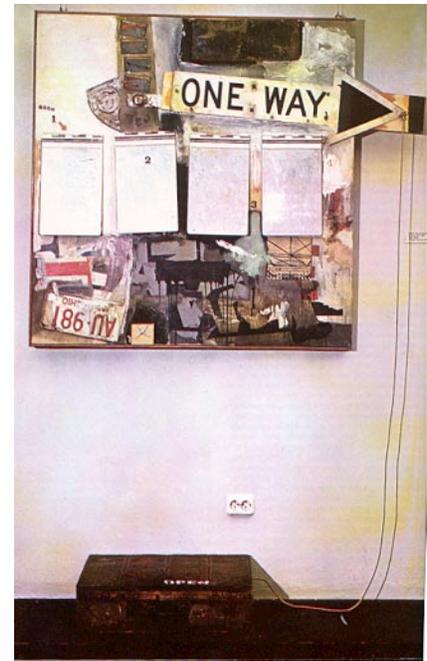


Figura 3.6.  
**ROBERT RAUSCHENBERG**  
*Mercado negro.*  
1961.

<sup>116</sup> Teresa del Conde. *Op., cit.*

<sup>117</sup> Sánchez Vázquez. *Op., cit.*

<sup>118</sup> Dempsey. *Op., cit.*

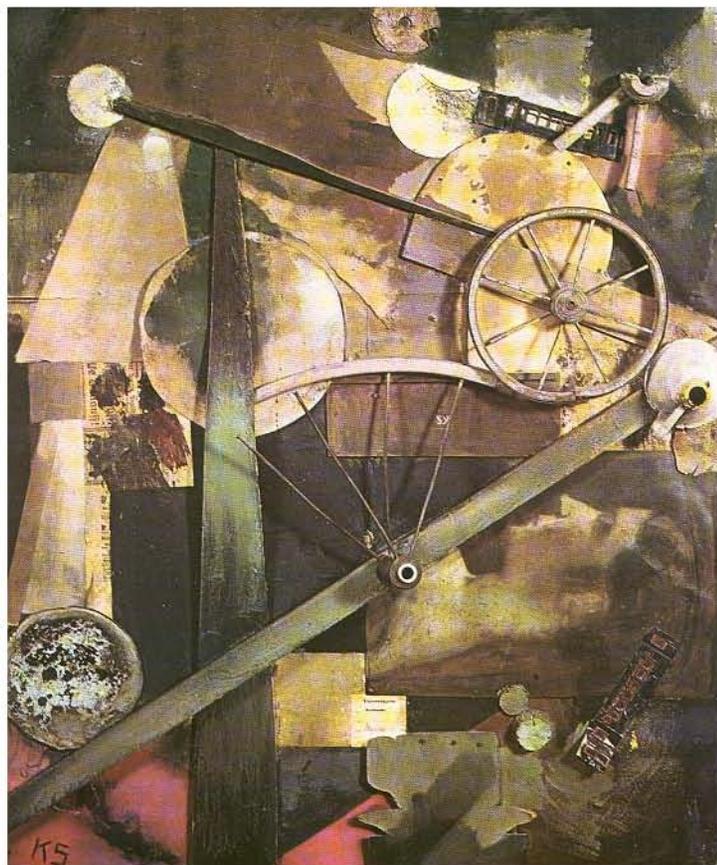


Figura 3.7.  
KURT SCHWITTERS  
*Construcción para  
damas nobles.*  
1919.

Esta aseveración da cuenta de la gran virulencia del grupo. Algunos de sus miembros influidos por este ambiente de anarquía, realizaron obras efímeras en las que convidaban al público a participar en su destrucción, como en la exposición en Colonia de 1920.

Se plantean así algunos cuestionamientos al objeto artístico como obra permanente, el acto de destrucción como posibilidad de crítica (que evolucionará como elemento de proceso de trabajo y como rasgo estilístico) y la participación del público en la acción.

Algunos de los objetos dadaístas fueron hechos por el grupo de Nueva York, conformado por: Marcel Duchamp, Francis Picabia, Morton Schamberg y Man Ray.

Entre los *ready made* y los *ready made aidés* que Marcel Duchamp realiza a partir de 1913, está *Rueda de bicicleta* de 1913, al llegar a

Nueva York en 1915, llevaba una ampolla vacía a la que reconceptualizó como *Aire de París*. Del mismo año es su intento de exponer *Urinoir*, con el seudónimo de R. Mutt, y el jurado de Artistas Independientes de Nueva York, (del que era miembro), la rechaza con gran indignación. De este año también es el *Portabotellas*. Otras piezas relevantes son: *El retrato de Cézanne* de Picabia de 1920 constituido por un mono disecado en forma de retrato de grupo de Cézanne, Renoir y Rembrand; Man Ray y su *Cadeau*, una plancha de cuya base sobresalen clavos y *Lampshade* que es una espiral de cartón que cae del cielo. A sus creaciones las denominó «*ready made* auxiliares». Estos objetos poseen una fuerte carga destructiva, satírica y sobre todo de provocación.

Otro antecedente inmediato del *assemblage* lo constituye las construcciones *Merz* de Kurt Schwitters, quien fue rechazado por el grupo dadaísta de Berlín. Después de la negativa, regreso a Hanover, donde en 1919 creó su propio movimiento de un sólo hombre y publicó una revista con el mismo nombre. El término *Merz* proviene de la palabra *Kommerz* que significa comercio y fue el resultado de la transposición de elementos en uno de sus colla-



ges.<sup>119</sup> Kurt Schwitters aporta el rescate de “los cadáveres objetuales proporcionados por el ritual de la destrucción y del consumo.”<sup>120</sup>

El surrealismo proporciona algunos antecedentes al *assemblage*. El mismo André Breton realizó algunas creaciones como sus objetos poéticos, como su *Poema-Objeto* de 1937.

En los años treinta el surrealismo irrumpe en la escena internacional con varias exposiciones en Bruselas, Copenhague, Londres, Nueva York y París. En mayo de 1936 se presenta en la galería C. Rattou una exposición de objetos surrealistas. Dalí participa con el *Monumento a Kant* y la *Chaqueta afrodisíaca*.

Ese mismo año se presenta la primera exposición internacional surrealista en Londres, organizada por Roland Penrose, y en donde exponen Paul Nash, Graham Sutherland, John Banting, Elien Agar, Leonora Carrington, Humpey Jennings, Oscar Domínguez, Wilfredo Lam, Roberto Matta, Giacometti, Man Ray, Méret Oppenheim.

Los objetos surrealistas son numerosos, pero algunos de ellos se han quedado como elementos distintivos de este movimiento, que aún a principios del siglo XXI sigue ganando adeptos: el *Objeto* de Méret Oppenheim, la *Venus de Milo con cajones* y el *Teléfono-angosta* de Salvador Dalí, *La muñeca* de Hans Bellmer y *La mesa* de Alberto Giacometti, todos ellos cargados de una visión alucinante, excéntrica y erótica, en donde el objeto cotidiano participa en forma simbólica.

En Estados Unidos uno de los nuevos adeptos del surrealismo es Joseph Cornell, pionero del *assemblage* en 1930 quien hace sus primeras obras consistentes en cajas con un cristal en la parte frontal que agrupan una diversidad de objetos. Un ejemplo de ello es la obra titulada *Medici slot machine* de 1942.

Figura 3.8.  
ADRÉ BRETON  
*Poema- Objeto*.  
1937.

<sup>119</sup> Philip Meggs. *Historia del diseño gráfico*. México. Trillas. 1991. p. 309.

<sup>120</sup> Marchán. *Op. cit.* p 169.

Figura 3.9.  
KURT SCHWITTERS  
*Estrellas*.  
1920.

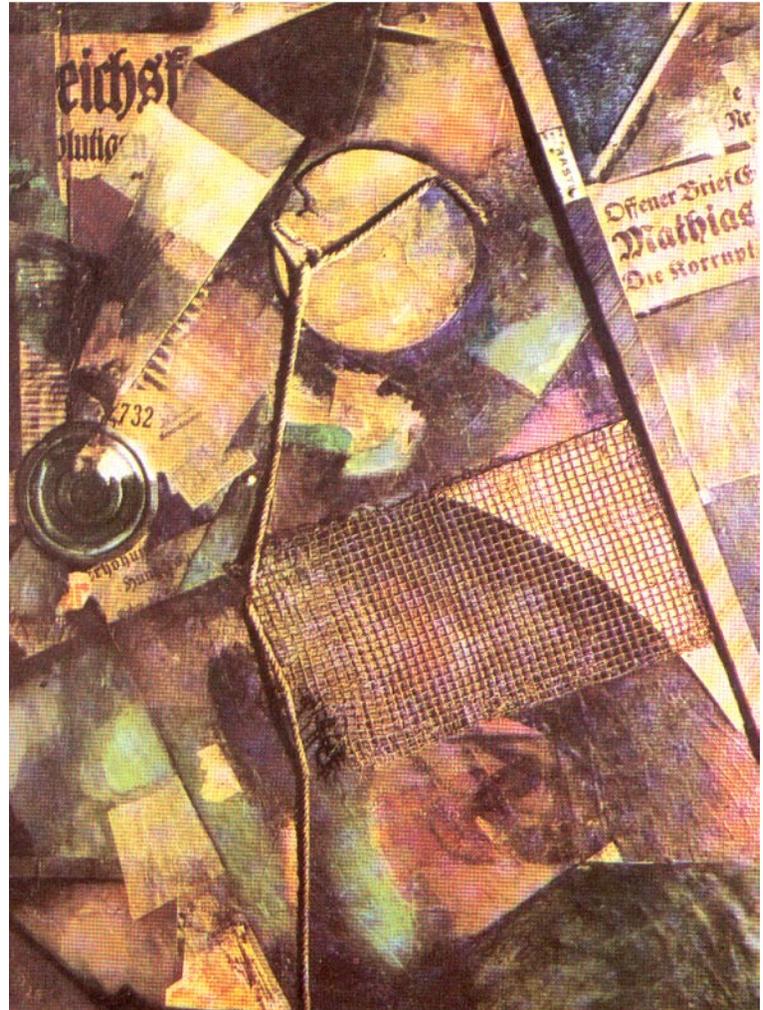


Figura 3.10.  
**SALVADOR DALÍ**  
*Venus de Milo con cajones.*  
1936-1964.



Después de que Jean Dubuffet denominará a su trabajo *assemblage* en 1953, muchos artistas han practicado la técnica influidos por el Dadaísmo y el Surrealismo.

En 1961 el conservador del Museum of Modern Art de Nueva York, William C. Seitz realizó una exposición denominada *El arte del ensamble*. La exposición incluiría 252 obras de 138 artistas de veinte países. Destacó la participación de Joseph Cornell, Louise Nevelson, Jean Follett, Marisol, Richard Stankiewicz, Lucas Samaras, H. C. Westermann, Enrico Baj, Alberto Burri y Ettore Colla, John Latham y Eduardo Paolozzi.

La influencia del grupo de dadaístas asentados en Nueva York se dejó sentir en algunos de los artistas que conformaron el movimiento Pop Art. Generalmente se concibe al grupo Pop Art de Estados Unidos integrado por Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, George Segal, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist y Andy Warhol quienes utilizaron como referentes las imágenes desacreditadas, tomadas de la cultura de masas. Sin embargo, algunos de estos autores por su actitud más cercana a las propuestas de Duchamp son consideradas como Neodadaístas.

El Neodadaísmo es una expresión que engloba diversas manifestaciones que se gestaron en Nueva York a finales de los cincuentas y principios de los sesentas. De los neodadaístas destaca la personalidad de Robert Rauschenberg quien se expresó a través del *assemblage*. Los neodadaístas compartían la idea de que el:

(...) arte debía ser expansivo e inclusivo, debía apropiarse de los materiales ajenos al arte, englobar la realidad cotidiana y aplaudir la cultura popular. Rechazaban la alienación y el individualismo relacionados con el expresionismo abstracto, a favor de la socialización del arte, lo que ponía énfasis en la comunidad y su entorno.<sup>121</sup>

Figura 3.11.  
**MERET OPPENHEIM**  
*Objeto.*  
1936.



El Neodadaísmo se define a sí mismo con las afinidades del movimiento que lo antecede, pero sobretodo con su abierta oposición al expresionismo abstracto que se presentaba ante sus ojos como una “secta” —para unos cuantos iniciados— principalmente en lo que se refiere a su asimilación por parte del espectador. Consideraban que el espectador común estaba lejos de la comprensión de las manifestaciones abstraccionistas.

En 1954 Rauschenberg realiza sus *combine*. En 1958, una de sus obras (*Cama*) fue seleccionada para ser expuesta en el festival de Dos Mundos celebrado en Spoleto Italia, sin embargo, las autoridades del evento se negaron a exponerlo. *Cama* de Rauschenberg integra materiales pictóricos como el óleo en combinación con materias menos convencionales como las sábanas y el dentrífico. Otros *assemblage* de Rauschenberg son *Odalisca* de 1955-1958, *Caja de música* de 1951 y *Mercado negro* de 1961.

Otro autor destacado del grupo neoyorkino fue Jaspers Johns quien también trabajó con la técnica del *assemblage* utilizando “cosas que la mente ya conoce”<sup>122</sup> lograba objetos perturbadores y de una ironía aguda, al igual que Rauschenberg sus fuentes visuales fueron la iconografía estadounidense.

Oldenburg autor más asociado al Pop Art estadounidense que al Neodadaísmo, creó sus esculturas blandas que también pueden ser consideradas como *assemblage*, dado que evocan el principio de cotidianidad. Sin recurrir al objeto serial, estas reproducciones blandas de la realidad, resultan inesperadas por las cualidades táctiles de los materiales de su realización.

A finales de la década de los cincuenta un grupo de artistas de California conformado por: Bruce Conner, George Herms y Ed Kienholz hace una propuesta que incluía materiales de desecho de ahí que se les adjudicará el nombre *funky* (maloliente) estos artistas mostraban en común un compromiso social manifiesto en sus obras y el rechazo al expresionismo abstracto. Destacan los *assemblage* de Kienholz, con una carga horror y angustia en obras como: *Noche de noches* de 1961.

El *Nouveau Réalisme* fundado en 1960 en la casa parisina de Yves Klein por el crítico francés Pierre Restany, surge como respuesta al arte informal que predominaba en la escena artística de finales de los cincuenta. Algunos de sus participantes son: Yves Klein, Hains, Arman, Francois Dufrêne, Martial Raysse, Jacques de la Villaglé, Spoerri y Jean Tinguely. En las exposiciones del *Nouveau Réalisme* también participaron algunos neodadaístas como Rauschenberg y Jaspers Johns.

Los *assemblages* de César, consistentes en automóviles comprimidos y los de Arman compuestos por la acumulación de objetos seriales de desecho en una caja, constituyen una propuesta de *assemblage* a partir de los desechos de la sociedad industrial consumista.

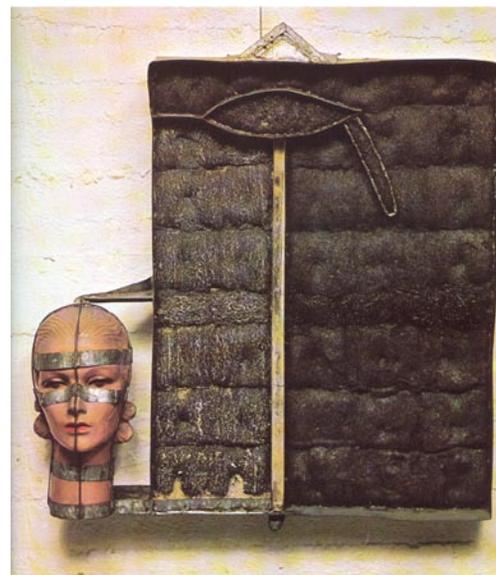


Figura 3.12.  
**KIENHOLZ**  
*Noche de noches.*  
1961.

<sup>122</sup> *Ibidem.*

Figura 3.13.  
**ALBERTO GIACOMETTI**  
*La mesa.*  
1933.  
Esta obra corresponde a la concepción surrealista de objeto de funcionamiento simbólico.



La historia del assemblage cada día se hace más extensa ya que son más los artistas que se anexan a esta técnica que permite posibilidades amplias.

Para finalizar solo agregaría algunos datos referentes al assemblage en México. A partir de los años treinta llegó a México un importante grupo de surrealistas: Wolfgang Paalen, Alice Rahon y César Moro. Entre 1941 y 1942 se les sumaron Leonora Carrington y Remedios Varo.<sup>123</sup> Realizaron obras como: *De homo rodans* de Remedios Varo en 1959, *El genio de la especie*, *Pistola de huesos* de Wolfgang Paalen de 1938 y *La cuna*, velero de madera de José Horna y que pintó Leonora Carrington de 1945, por citar algunas.

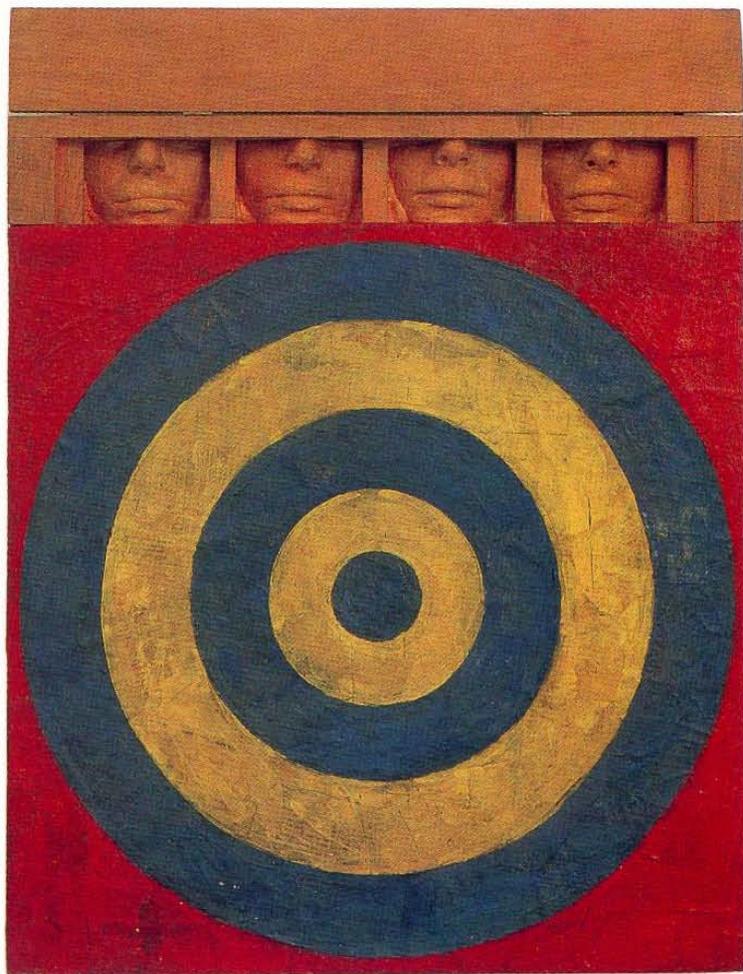
El interés por exponer *assemblages* data de 1940 en que se realizó una exposición surrealista en la Galería de Arte Mexicano.

En el Museo de Arte Moderno se realizó una exposición denominada *Arte objeto* en 1979, en la que participaron once artistas con trabajos en plata (encomendados por la empresa Tane).

Después se realizaron las exposiciones *Arte objeto* y *Arte objeto II* cuya sede se ubicó en la hoy desaparecida Galería Chapultepec, la última inaugurada en 1986. *Ne s'use que si l'on s'en sert* (No se usa a menos que lo utilice), presentada por el grupo Mixing en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil en 1990, *Arte objeto* inaugurada en 1990 en la Galería la Agencia.

En 1997 el Museo de Arte Moderno presentó una exposición denominada *Diálogos insólitos* se presentaron en ella diversas muestras de *assemblage*, los participantes fueron: Francisco Toledo, Nahum B. Zenil, Gironella, Torres, Anguía, Barba, Bremer, Castañeda, Corona, Grupo Semefo, Chellet, Ferreiro, Fonseca, Garma, Glass, Mecalco, las hermanas Casanueva, Arnaldo Cohen, Leonora Carrington, Pecanins, Ruiz y Santiago.

Figura 3.14.  
JASPERS JOHNS  
*Blanco con cuatro caras.*  
1955.



<sup>123</sup> Carlos-Blas Galindo. "¿Arte Objeto?". En Museo de Arte Moderno. *Diálogos insólitos: —Arte objeto—*. MAM. México. 1997.

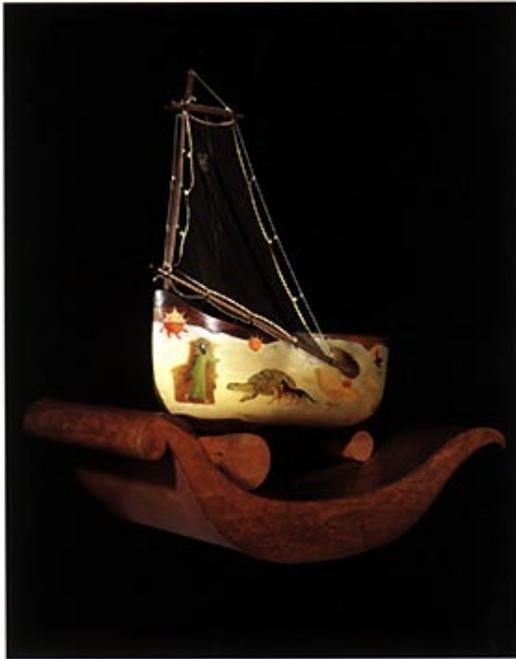


Figura 3.15.  
**LEONORA CARRINTON  
 Y JOSÉ HORNA**  
*La cuna.*  
 1945.

Figura 3.16.  
**GRUPO SEMEFO**  
*Catafalco.*  
 1997.



### 3.2. El ensemble cultural.

En “El *ensemble* artístico como espacio de la vida cotidiana”<sup>124</sup> Lotman realiza una reflexión sobre la multiplicidad de manifestaciones artísticas de tiempos distintos en un mismo espacio, tomando como punto de partida el espacio habitable.

El *ensemble* cultural es para Lotman la presencia de la diversidad de objetos artísticos en el eje temporal representado por las distintas épocas y en el eje espacial, por las distintas manifestaciones o géneros que en un determinado espacio se configuran sincrónicamente y adquieren un carácter signífico.

En otro nivel, también los objetos y las personas representadas en algunas obras tienen un carácter de *ensemble* ya que combinan elementos de distintas épocas.

Estos breves antecedentes dan cuenta del camino recorrido por el *assemblage*; queda claro que ganar un espacio en los museos ha sido difícil para esta forma de expresión, en principio porque constituye un acto de crítica al arte, a sus objetos y sus materiales.

En la actualidad ya no sorprende encontrar la obra de Gabriel Orozco en el recinto más consagrado del arte en nuestro país: El Palacio de Bellas Artes.

En la siguiente sección se abordarán los ensambles, que desde la perspectiva de Lotman, abarcan otros aspectos además de los referentes al arte.

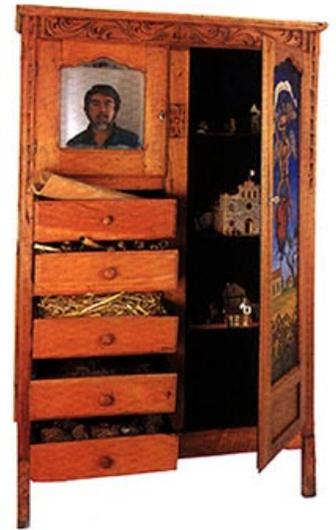


Figura 3.17.  
**NAHUM B. ZENIL**  
*Yo soy mi casa, tu eres mi casa.*  
 1996.

<sup>124</sup> Yuri Mijailovich Lotman.  
*La Semiofera III. Semiótica de las artes y de la cultura.*  
 España. Cátedra. 2000.

Figura 3.18.  
**SOFÍA Y ANA MARÍA  
 CASANUEVA**  
*Gelatinas.*  
 1993.



Para Lotman el espacio en donde todos los objetos se realizaron en un mismo momento, corresponde más a una excepción, que a una regla. La presencia del objeto artístico se da generalmente en la vecindad con obras u objetos de épocas distintas.

La concepción de *ensemble* artístico, como la presencia de distintas artes en un mismo tiempo y momento, tiene sus antecedentes en Grecia. Lotman afirma que el proverbio “Las musas andan en corro” hace evidente esta presencia simultánea de distintas manifestaciones artísticas y exhibe que son “necesarias unas para las otras.”<sup>125</sup>

Es la Edad Moderna la que realiza una división explícita de los géneros artísticos y esta tendencia se desarrollará hasta el siglo XIX, obedeciendo a la necesidad de centrar el estudio de cada disciplina para desarrollarla.

Lotman explica que la diversidad en las formas de apropiación del mundo (es decir, en distintas manifestaciones del arte) obedece a una necesidad que parte de la diferencia entre las mismas. Señala que para determinar sus propios límites cada manifestación artística necesita de las otras, para que en la diferencia con los otros lenguajes artísticos pueda encontrar y definir sus cualidades específicas, ¿pero que pasa cuándo esos límites son demasiado difusos?

Muchas manifestaciones del arte contemporáneo hacen explícita esa convivencia de distintos géneros en una misma obra generando nuevos lenguajes, nuevos códigos y modelizando al espectador y al objeto mismo.

Para cada cultura específica, explica el autor, hay vínculos que poseen mayor estabilidad que otros. Por oposición a lo anterior, existirán en ciertas colectividades incompatibilidades entre ciertas manifestaciones artísticas o culturales.

Para este autor el carácter de lo interior se genera de la oposición entre lo interno y lo externo. Aclara que para cualquier cultura lo interno corresponde a la cultura propia, mientras que lo externo se percibe como lo ajeno. En esta oposición lo interno se identifica con lo ordenado, mientras lo externo se percibe como desorganización y caos. Estos valores al igual que otros tendrán un carácter relativo. Lotman cita el ejemplo de la planta cruciforme de las catedrales góticas: “visibles sólo desde la ‘posición de Dios’, exterior para los hombres.”<sup>126</sup>

Así, existe una jerarquía que define el valor o la importancia cultural de los diferentes espacios. También el arte adquiere un espacio, diferenciado o no, con relación a las funciones o la valoración que le otorgue una cultura dada. No es de sorprender que aún a principios del siglo XXI resulte desconcertante para algunos espectadores que el arte (con

<sup>125</sup> *Ibidem.* p.113.

<sup>126</sup> *Idem.* p. 117.

letras mayúsculas) se exponga o manifieste en la vía pública, donde tienen lugar actos más triviales o “vulgares”. Esta eventualidad que modifica el orden jerárquico, tiene a su vez implicaciones semánticas, como la desacralización del arte.

Lotman agrega que el espacio estético<sup>127</sup> puede coincidir con otras actividades de un carácter distinto, como las religiosas, políticas, económicas, etc. El lado opuesto se da en el caso “en que un sistema dado de cultura lo estético se eleve a un escalón tan alto, que el arte ya no pueda convivir con nada.”<sup>128</sup>

En los términos de Lotman la naturaleza humana tiene un carácter heterogéneo. Para cada situación en particular asumimos formas específicas de actuación. El espacio y su configuración condiciona la conducta del individuo; hay una suerte de integración del individuo al *ensemble* cultural. Tiene claro que los problemas en la apropiación de un objeto artístico tienen como punto central el hecho de que al objeto se le desprende de su contexto. En ese sentido no podemos separar al objeto de las relaciones que establece con las otras manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en forma simultánea.

La unión de distintos objetos de distintas épocas o de una misma época, no puede constituir un *ensemble per se*, ya que no todas las combinaciones son susceptibles de generar correlaciones. En este último punto, Lotman aparece demasiado mesurado; sin embargo, es de aclarar que bajo su perspectiva, el *ensemble* tiene un valor sígnico que se da a partir de las correlaciones que generan los elementos que lo componen, sin este valor sígnico o de texto el *ensemble* es sólo una acumulación de objetos.

Según Lotman el *ensemble* artístico es consecuencia de las relaciones que establecen las distintas manifestaciones artísticas, como queda de manifiesto en algunos períodos de la historia del arte donde la complementariedad es una condición natural de las artes. También, se pone de manifiesto mediante el fenómeno de la influencia, como lo explica el autor:

Generalizando, podemos afirmar que cada propiedad de tal o cual lenguaje artístico es determinada por la relación del mismo con ciertas propiedades, en determinado sentido equivalentes, de los lenguajes de otras artes (la ‘equivalencia’ en este caso se define por la capacidad de modelizar el mismo objeto). También aquí resulta muy esencial el problema de la influencia: el lenguaje de la pintura influye en el teatro; el del cine, en la novela; el de la poesía en el cine. Además, la influencia no sólo se efectúa solamente a través del ojo, la mano y el cerebro del artista.<sup>129</sup>

Como ejemplo de lo anterior recordemos que en los inicios del cinematógrafo, a finales del siglo XIX, a falta de un lenguaje propio, las primeras filmaciones utilizaron el

<sup>127</sup> Espacio en donde se circunscriben las obras artísticas, ya sea para la contemplación, el análisis o la creación.

<sup>128</sup> *Ibidem.* p. 119.

<sup>129</sup> *Ibidem.* p. 121.

lenguaje de la fotografía, más tarde se utilizaron los recursos del lenguaje teatral, sin embargo, las posibilidades del medio cinematográfico han creado un lenguaje propio, susceptible de experimentaciones, muy distinto hoy del lenguaje fotográfico.

El *ensemble* es un texto con una codificación específica. Lotman cita el caso en donde textos artísticos de distintas culturas confluyen en un espacio perteneciente a una época distinta creando así un nuevo texto o *ensemble*. La forma en que cada texto está codificado es distinta, sin embargo el conjunto en su cualidad sígnica establecerá ciertas lecturas modelizando al objeto y al sujeto.

El objeto se percibirá en su relación con los otros elementos del conjunto como ajeno o exótico. Puede producir en el lector un cuestionamiento sobre su contexto o una reafirmación de sus valores estéticos o sociales.

Lotman expone las características del *ensemble* como condición inherente a las manifestaciones artísticas, a sus espacios; a la cotidianidad de los objetos que nos rodean y a los seres humanos, insertos como en un conjunto inmóvil o actuante, y conformando un texto.

El arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI presenta una tendencia a manifestarse en forma de *ensemble* y a configurar *assemblage*, manifestación que será definida en el siguiente apartado desde la perspectiva de texto artístico. El *ensemble*, como lo menciona Lotman, es una cualidad indisociable del ser humano.

### 3.3. El assemblage como texto.

En la sección anterior se definió el concepto de *assemblage* y sus antecedentes históricos. Se revisaron también las concepciones de Lotman referentes al *ensemble* artístico y el *ensemble* cultural.

Lotman hace algunos planteamientos sobre los condicionantes que hacen del *ensemble* una manifestación artística y plantea la necesidad del estudio de *ensembles* reales, entendidos como todas aquellas posibilidades no analizadas por él, pero que existen a nuestro alrededor. Para Lotman el *ensemble* se configura por la presencia simultánea de distintas manifestaciones artísticas en un mismo tiempo y espacio. Al hablar del *ensemble* Lotman no hace referencia a la configuración de un objeto que reúna una cierta cantidad de expresiones de carácter diverso; sus observaciones se centran más bien en grupos de objetos como un todo sistémico y con una significación determinada.

El término *assemblage* es de origen francés y se define como la: “Obra de arte realizada reuniendo objetos diversos, característica del *dadaísmo*, *pop art*, etc.”<sup>130</sup> El término equivalente en español es “ensamblado” o “ensamblaje.” En el diccionario Larousse,<sup>131</sup> “en-

<sup>130</sup> Marta Bueno dir.  
*El pequeño Larousse. Ilustrado 2001.* Colombia. Larousse. 2001. p. 114.  
<sup>131</sup> *Ibidem*, pp. 144 y 392.

samblaje”, se define como *ensambladura*, al igual que el término “ensamble.” “Ensambladura,” según el mismo diccionario, es la acción o efecto de ensamblar, lo cual se define como unir o juntar.

Así, el término *assemblage* resulta más adecuado para referirse a las expresiones de carácter artístico, reservándose el término en español para hacer referencia al acto de ensamblado. Utilizar el término en francés contextualiza la expresión en el ámbito del arte contemporáneo y nos permite tener presente su origen.

Esta sección intenta analizar el fenómeno del *assemblage* desde la perspectiva del texto artístico. Para hacer evidente el enfoque, divido esta investigación en cuatro rubros: aspectos socio-culturales, lo sistémico del *assemblage*, el contenido del *assemblage* y más allá del *assemblage*: lo extratextual.

Como parte de los sistemas de modelización secundaria, el lenguaje artístico y en particular el *assemblage* modeliza al sujeto al cuestionarle su relación con los objetos de su entorno, relación que es percibida como natural. Para todos en la cotidianidad de nuestros espacios los objetos no adquieren un valor sígnico; sin embargo, la configuración de los mismos generan en conjunto una cierta significación, pues hablan de nuestras prioridades, nuestros gustos, nuestros anhelos y expectativas.

### 3.3.1. Aspectos socio-culturales.

Para la teoría desarrollada por Lotman, el texto artístico (en este caso el *assemblage*), como cualquier manifestación artística no se puede entender al margen de la esfera social y cultural en que se manifiesta. En los términos del autor:

El asunto es que la obra de arte nunca existe como un objeto tomado separadamente, sacado de 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.<sup>132</sup>

La confrontación del individuo frente a los objetos de su entorno tiene su origen en la Revolución industrial,<sup>133</sup> cuando los objetos dejaron de ser producto de la manufactura humana y se convirtieron en objetos anónimos. El objeto industrial permitió la manufactura a gran escala y la posibilidad de que grandes capas de la población accedieran a ciertos objetos. No obstante, la producción industrial tiene como precepto básico la reproducción del capital a través de la explotación de los obreros. Bajo esa perspectiva, las relaciones entre objetos industriales y obreros adquieren un matiz negativo.

<sup>132</sup> Lotman. *Op.,cit.* p. 46.

<sup>133</sup> Para una revisión sobre las distintas concepciones del diseño a partir de la Revolución industrial, cfr. “Resumen histórico de las concepciones del diseño”, en Gert Selle. *Ideología y utopía del diseño*. Barcelona. Gustavo Gili. 1975.

En su camino por hacer del objeto industrial una mercancía rentable, los costos y las manufacturas se abaratan, se estandariza el gusto y pronto la filosofía del consumo se transfiere a las relaciones humanas.

Una de las consecuencias culturales de la Revolución Industrial es la separación cada vez más marcada entre “artes aplicadas” y “bellas artes”. La oposición entre objeto artístico y objeto industrial se convierte en una antítesis que impactará en las propuestas artísticas de los siglos venideros.

Algunos teóricos del objeto industrial como Henry Cole, John Ruskin y en la segunda mitad del siglo XIX William Morris, pondrán a debate la situación del objeto industrial desde el punto de vista de su estética, frente al arte.

Algunos artistas se manifestarán por una reintegración de arte e industria a través de distintas propuestas como las de Walter Gropius como primer director de la Bauhaus<sup>134</sup> y el movimiento constructivista ruso.<sup>135</sup>

En la segunda década del siglo XX, es Marcel Duchamp el primero en cuestionar la relación entre objetos artísticos y objetos cotidianos a través del arte, con su *ready made*.

En el apartado que da inicio a este capítulo (3.1. El concepto de *assemblage*) se comentó la aparición del *assemblage* como una respuesta a las corrientes abstraccionistas y como continuación de los movimientos *dada* y *pop art*. La necesidad de un lector iniciado (en arte abstracto) hizo que el abstraccionismo se percibiera como ajeno al hombre común. Los artistas que incursionaron en el *pop art* o los también llamados neodadaístas, al usar códigos más accesibles a las masas, permitieron entablar un diálogo más abierto con el público. Sin embargo, para los que consideran como paradigma de belleza al arte del Renacimiento<sup>136</sup> el *assemblage* resulta fuera de lugar en el término más amplio y literal de la frase.

Desde Duchamp hasta Dubuffet quien lo denomina *assemblage*, el uso del objeto cotidiano como vehículo o soporte de la expresión artística se queda como un recurso expresivo más, en el arte.

### 3.3.2. Lo sistémico del *assemblage*.

El *assemblage* no es sólo el acto de unir o juntar un elemento con otro. Se trata más bien de una selección de objetos o elementos (técnicos y materiales) que configuran un sistema y articulan una expresión.

Una característica sistémica del *assemblage* es que en principio debe estar constituido por un grupo de objetos, que en términos generales es el caso más frecuente. No obstante,

<sup>134</sup> Bernhard Bürdek. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona. Gustavo Gili. 1999.

<sup>135</sup> Meggs. *Op., cit.*

<sup>136</sup> Para Sánchez Vázquez la concepción moderna (refiriéndose a la modernidad) del arte tiene como paradigma la estética renacentista. Ver Adolfo Sánchez Vázquez, *Op., cit.*

existen ciertos *assemblages* constituidos por un sólo objeto. En principio esto contradice el significado del término “ensamblar” en español, ya que éste se define como unir o juntar. El criterio para considerarlo *assemblage* se fundamenta en el hecho de que ese objeto ha sufrido alguna transgresión o alteración en su apariencia original.<sup>137</sup>

La esencia del *assemblage* es el objeto cotidiano y en esa perspectiva su descontextualización del espacio que dota de sentido (el espacio de donde es sustraído: el basurero, la oficina, etc) al espacio del museo o la galería, es también una condición sistémica.

También se presenta como un valor fundamental la elección, en oposición al acto de crear. Algunos *assemblages* privilegian el acto de elegir objetos, lo que implica un cuestionamiento al arte como proceso de creación y al artista como creador, ¿la elección se convierte entonces en un acto artístico? Claro que sí.<sup>138</sup> Yo lo explicaría de la siguiente forma: al elegir los elementos que componen su obra, un artista pone de manifiesto su habilidad para encontrar los objetos y establece las conexiones entre los elementos para generar a partir de fragmentos un concepto o una idea como un todo. La elección del artista estará permeada por una serie de valoraciones plásticas previas que le llevan a elegir un cierto tipo de objetos y rechazar otros.

En el *assemblage* está presente el cuestionamiento del arte y los procesos de creación como tradicionalmente se venía configurando. Para Ana María Guash, Roland Barthes cuestiona los valores tradicionales de la creación artística en los siguientes términos. “Un texto (o una imagen) debe entenderse, pues, como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irreplicable, sino las acciones ‘menos ampulosas y grandilocuentes’ de seleccionar, escoger y combinar.”<sup>139</sup>

En realidad el quehacer del artista visual no ha cambiado; sigue configurando composiciones a partir de ciertos elementos, como colores y formas. Lo que ha creado una ruptura con las formas tradicionales es la nueva materia prima. Se ha dado pie a nuevas habilidades como la búsqueda y selección de los objetos. Pero en términos de contenido el valor sigue intacto, el *assemblage* como expresión sigue manifestando la visión del mundo del artista.

Para algunos de estos artistas el objeto o la imagen ya existe, en tanto forma parte de un recuerdo, un catálogo; o bien, se da por hecho que todo está pintado, fotografiado, grabado, fabricado. En ese orden de ideas resulta ocioso configurar un objeto que se encuentra en algún lugar esperando ser descubierto. Algunos teóricos usan el término apropiación para referirse a esta postura.<sup>140</sup>

<sup>137</sup> Cabe la posibilidad de que el ensamble este dado a partir de la unión de un objeto y una idea, situación que es más cercana al arte conceptual. Por ejemplo que el objeto aparezca intacto y el título manifieste una conexión conceptual como la ironía, lo insólito, etc.

<sup>138</sup> Esta concepción del acto de elección como acto artístico fue un tema que el maestro Melquíades Herrera revisó en uno de sus cursos de Seminario de Arte Contemporáneo del 2002 en la Academia de San Carlos.

<sup>139</sup> Ana María Guash. *Op., cit.* pp. 381-382.

<sup>140</sup> Germano Celant utiliza el término apropiacionistas para hacer referencia a aquellos artistas que asumían los temas y los procedimientos de los medios masivos. Cfr. *Ibidem.* pp. 179-180.

Esta actitud puede ser interpretada como una forma de aceptación de nuestro entorno, tal vez conformista o más bien conciliadora. No nos podemos negar a vivir entre objetos y a formar *ensembles* con ellos. Tal vez sea posible que a través de la reflexión sobre los objetos que nos rodean, reconozcamos la forma en que funcionamos con ellos, identifiquemos qué elementos de estas relaciones extrapolamos a nuestras relaciones con los seres humanos en la convivencia diaria.

Figura 3.19.  
**JOSEPH CORNELL**  
*L'Egypte de Mlle.*  
*Cléo de Merode:*  
*cours élémentaire*  
*d'Histoire Naturelle*  
1940

En otros casos se trata de una suerte de rescate del objeto desechado, como en el caso de los *assemblages* del arte povera. Algunos, responden a la recreación del deseo a través de la presentación del objeto como mercancía, en algunas ocasiones simulando vitrinas o escaparates.

Los objetos ensamblados pueden tener un discurso generado mediante la acumulación como en las obras de Armand, Nevelson o Cornell. Aquí, el principio acumulativo les confiere un significado en términos de sistema.

Los objetos que integran el *assemblage* pueden ser copias de otros objetos, pero utilizando para su realización materiales distintos a los del objeto original. Como en algunas composiciones de Nevelson, en donde con madera se simulan distintos objetos.



Figura 3.20.  
**LOUISE NEVELSON**  
*Royal Tide IV.*  
1959.





Figura 3.21.  
**ALBERTO GIRONELLA**  
*Homenaje a Emiliano Zapata.*  
 1991.

Algunos *assemblages* poseen un marco o se circunscriben al formato cuadrado o rectangular.

El *assemblage* hace evidente la simultaneidad o *ensemble* de algunas de las manifestaciones del arte.

Finalmente, la estructura sistémica del *assemblage* revela ciertos aspectos producto de la masificación. La producción en serie de objetos ha generado desde mi punto de vista tres fenómenos: a) que los objetos industrializados se conviertan en la materia prima de los *assemblages*; b) que ante la despersonalización de los objetos industriales

masificados se busque mediante el *assemblage* dotar de una identidad a dichos objetos; c) Un *arte del reciclado*, a través del rescate de objetos de desecho, o la perpetuación de objetos de vida efímera mediante el *assemblage*. Es en esos términos que el *assemblage* se convierte en una respuesta a la sociedad consumista.

### 3.3.3. El contenido del *assemblage*.

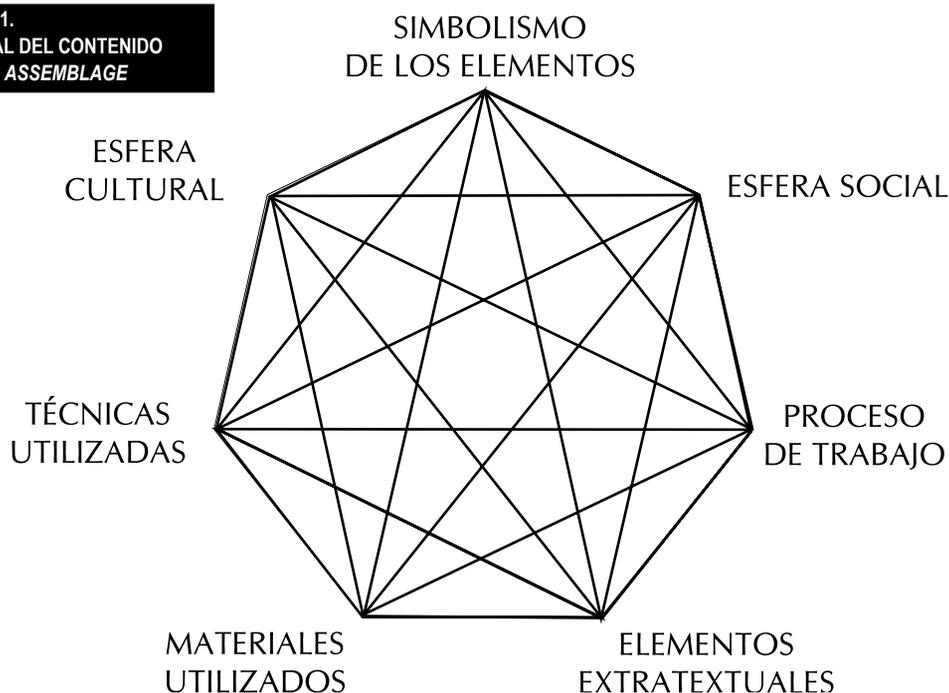
Para la teoría del texto artístico, el texto, y en este caso particular el *assemblage*, sólo puede ser interpretado (o transcodificado) a partir de las coincidencias entre las cadenas estructurales del plano de expresión con el plano de contenido que en el caso de las manifestaciones artísticas se trata de transcodificaciones externas múltiples, es decir, que para un elemento cualquiera de la cadena estructural (un signo cualquiera) que conforma el texto, habrá un haz de coincidencias o significados equivalentes en las cadenas estructurales del contenido, considerando siempre que se puede tratar de distintos niveles de lectura del texto artístico.

El *assemblage* es una forma de expresión que conjunta una diversidad de técnicas y materiales para generar un todo cuya significación se da como consecuencia de las distintas relaciones que generan sus elementos. Para realizar una lectura adecuada se tiene que considerar las interrelaciones entre los distintos niveles jerárquicos que componen el *assemblage*: el título, la técnica o técnicas (el soporte y los materiales); los objetos en su

dimensión simbólica, las relaciones de sintáctico-semánticas que los distintos objetos van configurando, y finalmente aquello que está ausente y que se lee en función de su no presencia o lo que Lotman denomina *extratextual*.

Representadas en un gráfico las distintas relaciones, tendrían la siguiente apariencia:

**Gráfico 3.1.**  
**EL CARÁCTER RELACIONAL DEL CONTENIDO**  
**DE LOS SIGNOS EN EL ASSEMBLAGE**



<sup>141</sup> Para Lotman la naturaleza del contenido de cualquier texto tiene un carácter relacional. Así, cualquier elemento de la cadena estructural de la expresión adquiere su significado en función de las relaciones que establece con el sistema al cual pertenece. En la teoría del signo artístico, todo signo tiene dentro del mismo sistema un signo equivalente que se le opone y que da pie a otras oposiciones para llegar a lo que Lotman denomina el archisignificado. Por ejemplo entendemos el contenido del término "no" en función de la comprensión del término "sí". Es esta relación dialéctica la que según Lotman permite acercarse al archisignificado (estereotipo o sentido más aproximado) de un término o un signo dado.

Ante la naturaleza relacional del signo artístico, es notorio que resulta complicado abarcar el fenómeno en todos sus ámbitos. Sin embargo, esta visión panorámica nos permite observar toda su complejidad y centrarnos sólo en algunos aspectos, sin dejar de lado su pertenencia a un fenómeno mucho más complejo.

Cada uno de los objetos que componen el *assemblage* manifiestan no un significado único, sino una multiplicidad de significados en función de su carácter relacional. De la diversidad de elementos que se integran al *assemblage* podemos mencionar los objetos cotidianos cuya naturaleza puede abarcar un amplio espectro.

La siguiente clasificación que propongo expone algunas líneas semánticas del *assemblage* en términos generales. No pretende ser un listado exhaustivo, ya que eso sería materia para desarrollar otra investigación. La intención es presentar algunos casos frecuentes que permitan orientar al investigador y al artista sobre el contenido del *assemblage*. Se utilizan elementos antitéticos<sup>141</sup> como una forma de aproximación al significado desde la perspectiva del texto artístico:

- Objetos industriales / objetos artesanales.
- Objetos nuevos / objetos usados.
- Objetos de colección / objetos de desecho.
- Objetos propiedad del artista / objetos ajenos al artista.
- Objetos rituales / objetos escatológicos.

A partir de las oposiciones se describen algunos de los contenidos que culturalmente pueden arrojar estos objetos; partiendo del principio de que al signo artístico le corresponden varios significados en función de que las coincidencias del plano de la expresión con el plano del contenido son múltiples.

### 3.3.3.1. *Objetos industriales / objetos artesanales:*

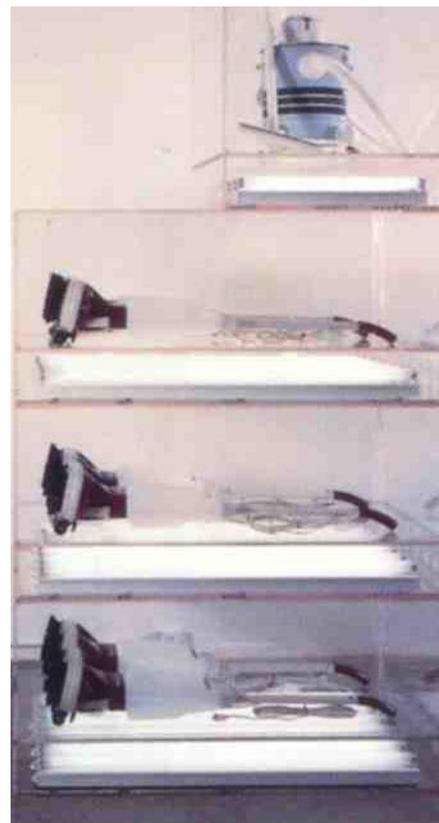
El objeto industrializado y principalmente el *kitsch*<sup>142</sup> es un recurso utilizado para hacer evidente la mala factura de los objetos producidos en serie, lo burdo de sus materiales y la falsedad de los mismos, como algo que semeja a la sociedad de nuestro tiempo. Por otra parte el objeto industrial tiene en su configuración un estilo que manifiesta una estética determinada, un momento histórico preciso, su configuración puede ser una referencia histórica. Su acabado pulcro y relumbrante hace del objeto industrial o mercancía, un objeto de deseo.<sup>143</sup> En otro sentido, los objetos de nuestra sociedad industrializada están cargados de un valor de signo: ya no adquieren un valor en función de la utilidad que representan para su usuario, sino por el estatus que le aportan.<sup>144</sup> Así mientras la posesión los objetos industriales nos hacen partícipes de la sociedad de consumo, por otra parte niegan o reprimen, nuestra naturaleza más primaria, nos vuelven más sofisticados, más tecnificados. No es de extrañar que la mayor parte de los electrodomésticos se terminen en negro o gris metálico, pues en estos objetos toda traza de lo natural ha sido eliminada.<sup>145</sup>

Culturalmente el objeto industrial es percibido como despersonalizado; generalmente su posesión obedece más a una necesidad. El objeto industrial es el signo que identifica a una sociedad “avanzada”, sin embargo, puede ser percibido como impuesto ya que no se adapta a los patrones culturales que poseemos. La mercadotecnia se ha encargado de que los objetos industriales sean aproximados a nuestras expectativas culturales. Como resultado

Figura 3.22.

**JEFF KOONS**

*Nuevas pulidoras de shampoo Hoover de Luxe, Nueva aspiradora Shelton de cuatro cubiertas desplazadas y capacidad de cinco galones para uso húmedo y seco. 1981-1987.*



<sup>142</sup> Bernardo Hernández destaca algunos de los elementos característicos en “Kitsch la fuerza del mal gusto”. En Jorge Zepeda Patterson. *Día siete. Sólo por placer*. Año 3, Número 118, Semanal, México, Distrito Federal.

<sup>143</sup> Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. México. Siglo XXI. 1992. pp. 195-203.

<sup>144</sup> Jordi Llovet. *Ideología y metodología del diseño. Una introducción crítica a la teoría proyectual*. Barcelona. Gustavo Gili. 1979.

<sup>145</sup> Jean Baudrillard. *Op., cit.* pp. 32-36.

<sup>146</sup> La figura paterna tiene un carácter ambivalente, se le percibe como una figura de poder, poder al que todos aspiramos, pero también se presenta como una figura represora.

<sup>147</sup> Jean Baudrillard. "El objeto marginal, el objeto antiguo". En Baudrillard. *Op., cit.* pp. 83-96.

<sup>148</sup> *Ibidem.*

existen objetos que falsamente cubren esas expectativas, pero no dejan de percibirse como fríos o ajenos a nuestra tradición estética cultural. En el sentido inverso la artesanía es una de las manifestaciones de nuestra identidad cultural. La artesanía provoca en el individuo ciudadano una reacción ambivalente, ya que por un lado lo coloca cerca de un ámbito rural o culturalmente "atrasado" (lo que es rechazado si se quiere ser participe de una sociedad cosmopolita o urbana) y por otro se percibe como una manifestación propia ya que esta vinculada a sus raíces culturales. El objeto industrial es frío frente a la calidez que reporta el objeto artesanal, la artesanía es parte de la tradición cultural de un pueblo y el objeto industrial es la manifestación de la cultura masificada donde lo individual no existe.

El objeto artesanal es la antítesis del objeto industrial y en términos de Baudrillard es lo auténtico, la búsqueda de un origen y la negación del padre,<sup>146</sup> la búsqueda de la madre<sup>147</sup> (de lo auténtico, de lo original, del origen).

### 3.3.3.2. *Objetos nuevos / objetos usados.*

El objeto nuevo tiene todavía una presencia deseable, es limpio brillante y pulcro, todo en él funciona bien, se percibe como una mercancía. Pero en oposición al objeto usado, no tiene una historia, no ha conformado relación alguna con algún individuo. El objeto usado es mudo pero su presencia nos habla de la relación que entabló con los individuos. Sus marcas, su desgaste, el vandalismo que ha sufrido, nos dan cuenta de su contacto con los seres humanos y por ende lo dotan de una historia. El objeto al ser usado se humaniza, su relación con los individuos le confiere cierta personalidad.

El artista Armand utiliza como materias primas de sus *assemblages* objetos rescatados del desecho. En cada uno de ellos está presente el desgaste y por tanto la relación del objeto con otro ser vivo. Cada objeto evoca una historia ligada a la convivencia con un individuo.

Figura 3.23.  
**ARMAND**  
*La vida está llena de dientes.*  
1960



### 3.3.3.3. *Objetos de colección / objetos de desecho.*

El objeto coleccionado sólo tiene valor en función del sistema de objetos que conforma: la colección.<sup>148</sup> Se vuelve aun más valioso cuando no está presente, y se convierte en el sentido de la misma. Los objetos de desecho son el opuesto de los objetos de

colección. Mientras unos objetos son dotados de un valor simbólico, los opuestos son percibidos como inútiles. Para algunos de estos objetos su vida termina cuando el valor de signo<sup>149</sup> que los acompañaba desaparece (la moda, por ejemplo). Poco importa ya si el objeto es de utilidad. Cuando ha perdido este valor simbólico de representar rango y poder social se convierte entonces en basura. El objeto-signo sólo es valioso con su presencia pulcra y toda traza de uso lo hace desechable.<sup>150</sup>

Las obras de César manifiestan esta dualidad entre los objetos de colección y los objetos de desecho. Sus *compresiones* (presentadas en 1960), constituidas por automóviles comprimidos ponen de manifiesto la vida efímera de los mismos en función de la brevedad de su vida como símbolos.

#### 3.3.3.4. Objetos propiedad del artista / objetos ajenos al artista.

Algunos objetos de uso cotidiano que configuran el *assemblage* son pertenencias del artista. Con frecuencia, los elementos que lo conforman son propiedad del mismo. Esto le da una significación distinta al *assemblage*, al hacerlo ver como una exhibición de la intimidad. Ésta es sólo una posibilidad ante muchas, ya que existen otras alternativas: que dichos objetos hayan sido comprados *ex profeso* para una obra determinada, encontrados, obsequiados, hurtados, etc. Es cierto que los objetos de primera mano son los propios; sin embargo, también existe la posibilidad de que ninguno de esos objetos fuesen usados por el artista, en ese sentido puede cambiar la lectura anterior. Se tratará entonces de una recreación de la intimidad de alguien más. El objeto propiedad de un artista de talla internacional o de aquel que ha fallecido se convierte en una suerte de objeto mitológico, tiene este objeto el mismo significado que la artesanía. Para Baudrillard el objeto mitológico tiene dos aspectos: la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad.<sup>151</sup>

#### 3.3.3.5. *Objetos rituales /objetos escatológicos.*

En las sociedades contemporáneas el objeto ritual religioso o no, tiene una conexión con la naturaleza espiritual de los seres humanos y con el pensamiento mágico. Tenemos

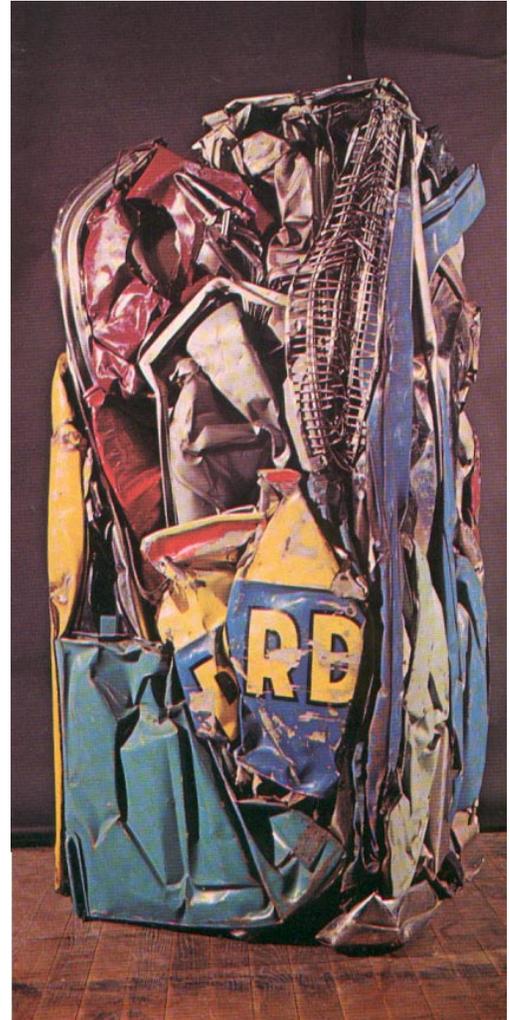


Figura 3.24.  
CÉSAR BALDACCINI  
*Compresiones.*  
1960.

<sup>149</sup> Jordi Llovet Op., *cit.*

<sup>150</sup> Cabe preguntarse si estos valores que asignamos a los objetos se transfieren a las relaciones que en nuestras sociedades establecemos con enfermos, discapacitados y ancianos.

<sup>151</sup> *Ibidem.*

frente a estos objetos una postura de respeto o de respetuosa distancia según nos parezca conveniente. Opuestos a estos objetos de culto están los objetos escatológicos, que nos ponen en contacto con la naturaleza más primaria del ser humano (para Freud: las pulsiones). Los valores que oponen estos objetos son la espiritualidad y la naturaleza animal del ser humano. Los objetos escatológicos son rechazados, resultan agresivos ya que nos recuerdan la naturaleza animal de nuestra especie. Los objetos rituales con su fuerte carga simbólica tienen una presencia obligatoria en el *assemblage*, poseen una gran riqueza signíca que puede ser aprovechada como vehículo de reflexión, de crítica, para generar antítesis o apologías de la espiritualidad.

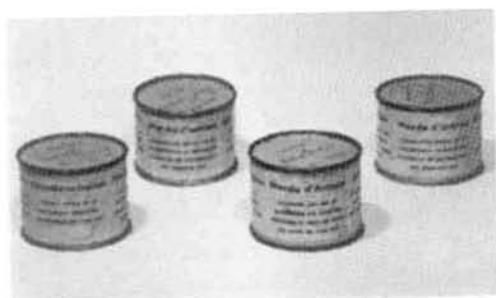


Figura 3.25.  
PIERO MANZONI  
*Merda d'artista*  
1961

La obra de Piero Manzoni, *Merda d'artista* fue el resultado de un proceso artístico que tenía como premisa que todo rastro dejado por el artista, (incluidos los desechos corporales) tenían un valor artístico. Para cuestionar la mercantilización del arte, vendía cada lata de 30 gramos de sus desechos en función de la cotización del gramo de oro.<sup>152</sup>

Las líneas semánticas anteriores permiten un acercamiento al significado cultural del *assemblage*, en esta breve revisión queda patente que la correspondencia de contenidos para una expresión dada no es única, sino que ofrece un amplio espectro de posibilidades. Determinar en cada caso específico el grupo de significados correspondientes dependerá de las relaciones que el texto generará con el resto de los elementos que lo componen. Se pueden considerar los elementos sistémicos (técnicas utilizadas, materiales usados, relaciones semánticas de los objetos y relaciones sintáctico-semánticas de los mismos), los extrasistémicos (esfera social, esfera cultural) y lo extratextual.

Al margen del todo, los objetos que conforman el *assemblage* poseen un significado de conjunto en relación con el sistema al que pertenecen (cocina, iglesia, basurero, etcétera). Fuera de ese conjunto no poseen un valor signíco específico; sin embargo, la recontextualización del objeto en el *assemblage* le otorga un significado relacional distinto. En ese sentido, el objeto pasa de un carácter denotativo a uno simbólico y se convierte entonces en un estereotipo. Así los objetos vulgares se convierten en objetos con una fuerte carga simbólica.

El objeto cotidiano dentro del espacio configurado para los objetos artísticos (fuera del sistema del que forma parte) es leído por algunos como cercano, por la familiaridad existente entre objeto y sujeto. Sin embargo, un lector más centrado en el ideal artístico renacentista verá en el objeto cotidiano una afrenta.

<sup>152</sup> Guash. *Op., cit.* pp. 84-86.

Para Baudrillard, el objeto cotidiano en el interior doméstico conforma un sistema que reproduce de manera simbólica las relaciones humanas en la estructura social.<sup>153</sup> Para este autor el objeto funciona en la medida en que se adapta al sistema del que forma parte.<sup>154</sup> En el interior tradicional estarán presente los roles de la familia patriarcal; en el interior serial (constituido por objetos fabricados en serie para las masas) los objetos y los individuos son multifuncionales.<sup>155</sup>

El *assemblage* se presenta como un cuestionamiento a los patrones de consumo aplicados a las relaciones humanas: úsese y deséchese, reemplácelo si se descompone.

Los objetos comunes y los artísticos son los polos opuestos en los que se desenvuelve la vida del individuo y que se concilian en el *assemblage*. Desde su cotidianidad el objeto común pasa desapercibido, mientras el objeto artístico es glorificado y deificado en un pedestal. Esta dualidad presente en el *assemblage* da como resultado la desglorificación del objeto artístico, así como de su producción y la exaltación del valor simbólico del objeto común.

### 3.4.4. Más allá del *assemblage*: lo extratextual.

El texto es un conjunto de signos que el artista selecciona. Dichos signos establecen relaciones con el grupo de signos que conforma una posibilidad de elección equivalente, pero que no fueron parte de la elección para conformar el texto. La no selección o lo *extratextual* tiene para Lotman un valor semántico al igual que los signos que configuran el texto. Para Lotman el texto dice tanto por lo que en él se incluye, como lo que no está presente en él y se da por ausencia.

Las relaciones entre texto y elementos extratextuales tienen un carácter semántico, para determinar los elementos *extratextuales* hay que preguntarse ¿cuáles son las relaciones extratextuales del *assemblage*? Lo más simple en principio es detectar que es *assemblage* para desprender por oposición todo lo que no está en él.

a) *Los materiales*: el *assemblage* esta constituido por objetos de la cotidianidad, generalmente prefabricados en oposición a los materiales artísticos.

b) *La descontextualización*: el *assemblage* descontextualiza los objetos del entorno al llevarlos al museo oponiendo los valores de lo artístico y la cotidianidad en un mismo espacio.

c) *La no-representacionalidad*: el *assemblage* se conforma por la selección de objetos en oposición al carácter puramente representacional de la pintura y la escultura.

<sup>153</sup> Baudrillard. *Op.*, cit. pp. 13 – 70.

<sup>154</sup> Según Baudrillard un objeto es *funcional* cuando se adapta al sistema del que forma parte, así un cuadro abstracto es funcional en la medida que sus colores correspondan al resto de los colores del mobiliario.

<sup>155</sup> Para Baudrillard el interior tradicional reproduce en su estructura los roles sociales tradicionales, mientras el interior serial, con su cualidad multifuncional refleja los límites imprecisos de los roles sociales actuales.

#### 3.4.4.1. *Los materiales.*

En principio el *assemblage* es una cita implícita o explícita de los objetos del entorno cotidiano, lo que establece relaciones *extratextuales* con las técnicas y los materiales artísticos tradicionales. Cabe aclarar que algunos de los *assemblages* incluyen las técnicas tradicionales, como la pintura. No obstante el uso de algunas técnicas tradicionales en el *assemblage*, éstas no se utilizan en la forma convencional, ya sea por la inclusión de otras técnicas o por el uso de soportes menos convencionales, como los *combine* de Rauschemberg, que utilizan pintura, pasta dental y cuyo soporte son las sábanas y el colchón de la cama. Esto se podría percibir como un intento desesperado de innovación en el uso de soportes. Pero el significado va más allá; podemos señalar que arrastramos una tradición que glorifica al artista, a la obra de arte y por ende a sus materiales, que ve en éstos un coto propiedad de unos cuantos iniciados, ya sea porque los materiales tradicionales son costosos o porque el dominio de una técnica es consecuencia de largos años de aprendizaje. Pero ¿cuál sería el valor semántico del no-uso de los soportes materiales y técnicas tradicionalmente consideradas artísticas? Significa entonces, que la renuncia de estos materiales plantea también una renuncia a los valores que estos materiales representan. Renunciar a los materiales, significa una renuncia a la glorificación del arte y del objeto artístico.

Los artistas que hacen uso de este medio de expresión están utilizando los recursos y materiales que el mundo contemporáneo pone a su alcance; también se valen de la inmediatez y accesibilidad de estos objetos. Otro factor que es determinante es que generalmente no requiere de fuertes inversiones económicas, ya que algunos de estos objetos están constituidos por material de desecho.

#### 3.4.4.2. *La descontextualización de los objetos.*

La descontextualización de los objetos de la cotidianidad al espacio museístico puede generar distintas lecturas. Básicamente estaríamos hablando de cuatro posibles lectores. En el contexto nacional el contacto que tiene el público masivo con el arte, es a través del arte religioso. Bajo tal perspectiva el arte se debe ajustar a los patrones estilísticos de éste; así, el público ve en el *assemblage* algo más parecido a la artesanía con un carácter utilitario. Otras posturas adoptada por este mismo público son de rechazo o desconcierto. Se rechaza el *assemblage*, ya que no se ajusta a los parámetros antes mencionados (por lo tanto no es arte). Por otra parte, resulta desconcertante para algunos que los objetos de su cotidianidad sean exhibidos en un espacio reservado a usos más elevados o sublimes. Sin embargo, existe

otro lector que lee el *assemblage* a partir de la asimilación de los objetos de su cotidianidad y acepta esta expresión por tener algo en común con su realidad.

Las lecturas especializadas parten de dos conceptos: el que considera al arte del Renacimiento como paradigma de belleza y todo lo que queda fuera de este patrón estilístico es desechado o valorado en forma negativa; y el que ya ha digerido más de noventa años de arte contemporáneo (desde que el primer objeto cotidiano trató de ser recontextualizado en el espacio del museo), en donde la presencia del objeto cotidiano ha sido una constante.

Una premisa del arte de la modernidad era que el arte tuviera una presencia constante en la vida de los individuos. Algunos teóricos del siglo XIX como John Ruskin propugnaban por que el arte no fuera sólo el reducto de los artistas y por ampliar sus esferas a un ámbito más general:

Ruskin fue sin duda la primer persona en Inglaterra en subrayar el hecho de que el arte es una cuestión pública, y su cultivo, una de las más importantes tareas del Estado, es decir que representa una necesidad social y que ninguna nación puede descuidarlo sin comprometer su existencia intelectual.<sup>156</sup>

La respuesta a través del *assemblage* es que la cotidianidad tenga una presencia constante en el arte, en un sentido muy explícito, trayendo dos consecuencias: la desacralización del arte y del artista en cuanto creador, así como de sus procesos de producción.

#### 3.4.4.3. La no-representatividad.

La historia del arte hasta principios del siglo XX ha privilegiado en las expresiones artísticas su carácter representativo, el referente real o imaginario de esas representaciones<sup>157</sup> ponía de manifiesto la habilidad técnica del artista. La ruptura con lo representativo tiene sus inicios con los cubistas, quienes son los primeros en romper el carácter puramente pictórico del cuadro al incluir elementos de la realidad circundante (como periódico y otros materiales). Pero es Duchamp con *Rueda de bicicleta* quien crea una ruptura total con la representatividad. La no-representatividad pone el acento la vertiente conceptual del arte. El *assemblage* pondría de manifiesto en algunas ocasiones una tendencia a privilegiar el concepto sobre la composición visual de la obra.

Lo que confronta el *assemblage* es la representación contra los objetos del entorno, o en otros términos opone la representación a la realidad.

En la actualidad existe una gran cantidad de imágenes a las que tenemos acceso tanto voluntaria como involuntariamente; entendemos la realidad a través de sus represen-

<sup>156</sup> Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Tomo II, España. Debate. 1998. p. 364.

<sup>157</sup> En su tesis doctoral Fernando Zamora Águila distingue cuatro tipos de representaciones. En este caso me refiero a aquella que se alude a la "representación como sustitución signíca o espacial." En Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Indagaciones sobre lenguaje, imagen y representación*, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, México, Octubre de 2003.

taciones: el noticiero, el periódico, internet, etcétera. Es posible que el *assemblage* sea una reflexión sobre el entorno construida con los elementos que le son propios y excluyendo o dejando en segundo término a las representaciones. El *assemblage* se presenta como una respuesta al excesivo uso de las imágenes a través de los fragmentos de la realidad.

Sucede que al caminar por un pasillo en un museo y encontrar no la representación del objeto sino el objeto mismo, se genera cierto desconcierto en su lectura, porque nos hemos acostumbrado a leer en términos de lo representado, pero todavía no leemos con claridad su no-representatividad.

El *assemblage* se encamina a la no-representatividad y ésta parece ser una constante de las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo. Considero que la no-representación en el *assemblage* es un tema que puede ser analizado con más profundidad.



# 4. MI OBRA COMO UN TEXTO DESDE LA PERSPECTIVA DE LOTMAN

La vida de los objetos es inversamente proporcional a la de los hombres. Mientras los objetos nacen muertos, van tomando vida con el tiempo. Los hombres la vamos perdiendo. De ahí mi fascinación por los primeros.

RAFAEL CAUDURO.

Una vez, en la clase de arte contemporáneo, escuche decir al maestro Melquíades Herrera, que la pintura estaba muerta. El sentido figurado de la frase es contundente, y plantea una problemática real ¿qué ha pasado con el discurso pictórico de finales del siglo XX? ¿Sería oportuno decir que se ha agotado?

Creo que lo que el maestro Melquíades Herrera trató de decir era que la pintura debía encontrar otros caminos. La pintura como representación fue un problema constante a los pintores anteriores a los impresionistas, para los artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX que en su búsqueda artística investigaron plásticamente los recursos matéricos de lo propiamente pictórico. Algunos como los cubistas vieron en el *collage* una forma de ampliar los recursos materiales para provocar otros significados.

Así la pintura ha tenido que ceder terrenos (dejar lo puramente representacional) para encontrarse con otros recursos que le permitan estar vigente y enriquecer sus posibilidades discursivas. Mi propuesta de *assemblage* tiene que ver con esa búsqueda.

En este capítulo se abordará la reflexión sobre mi trabajo plástico a través de su comprensión como un *texto* artístico. Abordaré aspectos relativos a mi proceso de trabajo, las características comunes o *aspectos sistémicos* a todos mis *assemblages*, así como sus lectores.

En el capítulo tres señale una propuesta para el análisis del contenido del *assemblage* (Gráfico 3.1. El carácter relacional del contenido de los signos en el *assemblage*) basado en la teoría de Lotman, que considera los siguientes elementos:

Esfera social.

Esfera cultural.

Técnica y materiales.

El proceso de trabajo.

Simbolismo del *assemblage*.

Adicional a los conceptos anteriores se abordará el papel del lector como interprete del *texto*. Se debe considerar que ninguno de estos conceptos se encuentran de manera individual en el *texto*, todos ellos generan relaciones que los interconectan para generar un tra-



Figura 4.1.  
**ESTHER RAMÍREZ HERNÁNDEZ**  
*¡Mujeres!*  
(Vista lateral)  
Assemblage.  
20 cm x 36.7 cm x 16 cm  
2003

mado de significados a distintos niveles. La separación de cada uno de éstos en los siguientes apartados tiene como finalidad hacer más evidente los componentes del análisis.

Los elementos *extratextuales* estarán presentes en cada uno de los siguientes apartados, ya que la mención de los mismos por separado constituiría una redacción muy reiterativa para contextualizar los comentarios.

#### 4.1. La esfera social

Para Lotman todo *texto* se encuentra inserto en sistemas más complejos como la esfera cultural y en un sentido más general en la esfera social, esto implica entonces que todo texto genera relaciones *extrasistémicas* con estos niveles.<sup>158</sup>

La esfera social correspondiente a mi obra es el ámbito urbano de la ciudad de México, una ciudad que pone de manifiesto los contrastes sociales generados de las políticas que han llevado al país a un deterioro social y económico.

Aunado a esto, la sociedad mexicana es en términos de Santiago Ramírez<sup>159</sup> una sociedad ambivalente en muchos aspectos: respecto al poder, a la mujer, a la madre, el padre, etc. Esta visión que oscila entre el desprecio y la veneración como en el caso de la madre se manifiesta también en el concepto de lo que es la identidad del mexicano.

La ciudad de México es una ciudad de inmigrantes, desde los que establecen como residencia permanente la ciudad, hasta aquellos que la viven como lugar de trabajo convirtiendo a toda la zona conurbana en grandes hoteles. Los chilangos en general no somos hijos de chilangos, sino de inmigrantes que traen consigo su propia visión del mundo esta visión contrasta y en ocasiones choca generando una gran Babel.

Considero que uno de los elementos *extrasistémicos* que pertenece a la esfera social y que más impacta en mi obra es la condición social de la mujer en nuestro país. Ser mujer en este país tiene sus implicaciones, los roles en nuestra sociedad han sufrido en los últimos años ciertas modificaciones algunas de ellas muy benéficas. No obstante, persisten formas de convivencia que son perjudiciales tanto para los hombres como para las mujeres. Algunos de mis *assemblages* abordan temáticamente algunos de estas reflexiones sobre lo que para mí es la condición del ser mujer en una sociedad como la mexicana: *Juárez*, aborda los feminicidios en el norte del país; *Marcos* plantea mi perspectiva de la maternidad y el embarazo; *¡Mujeres!*, aborda el estereotipo de la mujer sensual y sexual. A través de la revisión de los elementos sistémicos de mis *assemblages* me doy cuenta que en todos ellos está presente una reflexión sobre la condición femenina.

<sup>158</sup> Lotman. *Op. cit.* 1998. p.98.

<sup>159</sup> Santiago Ramírez.  
*El mexicano, psicología  
de sus motivaciones.*  
México. Grijalbo. 1977.



Figura 4.2.  
**ESTHER RAMÍREZ HERNÁNDEZ**  
*¡Mujeres!*  
(Vista lateral superior)  
Assemblage.  
20 cm x 36.7 cm x 16 cm  
2003

## 4.2. Esfera cultural.

Con respecto a mis *assemblages* considero que mi formación como diseñadora gráfica y mi posterior incursión en la docencia como maestra de Historia del arte y Semiótica han impactado en mi propuesta plástica.

La docencia me ha permitido entender algunos aspectos teóricos del arte, pero es durante mi estancia en el posgrado que comienzo a interesarme en el arte contemporáneo.

Las posturas sobre el arte de la actualidad y sus manifestaciones me han llevado a incursionar en el *assemblage*, para generar lo que denomina Lotman, una cierta norma individual de relación estética.

... el mensaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto; ...De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales.<sup>160</sup>

Al iniciar la maestría mi propuesta de desarrollo plástico ya tenía presente el uso de la cajonera como soporte pictórico pero aún no había configurado una propuesta de *código artístico* como tal. Me interesaba analizar este objeto cotidiano, las relaciones entre el usuario-objeto y su valor simbólico como elemento de expresión.

Es el libro de Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* el que me dio una perspectiva sobre el valor simbólico de los objetos cotidianos y su valor como representación de las relaciones entre los individuos.

No puedo dejar de mencionar el impacto y la influencia que tiene en mi propuesta plástica la exposición de Rafael Cauduro en el Palacio de Bellas Artes en 1995, es a través de esta muestra que entendí plásticamente lo que Baudrillard menciona en su texto. Para mi es Cauduro quien desde su propuesta estética de lo “usado”, lo desgastado, lo raído por el tiempo o el uso, expresa la presencia y la ausencia del ser humano en los objetos. Todas las piezas de la exposición de 1995 nos hablaban del paso del tiempo no hay objetos que sean nuevos. *Extratextualmente*<sup>161</sup> sabemos que lo nuevo ha sido eliminado por no configurar una historia común con un individuo no hay una relación objeto-usuario, que permita entretejer una his-

<sup>160</sup> Lotman. *Op. cit.* p. 30.

<sup>161</sup> Recordemos que para Lotman los signos que no están presentes en el texto tienen también una carga semántica.

Figura 4.3.

**RAFAEL CAUDURO**  
*The Secret of a Medicine Cabinet.*  
Acrílico sobre tela.  
130 cm x 100 cm  
1998.



<sup>162</sup> Jean Braudrillard.  
*Op., cit.* pp. 83 – 96.  
<sup>163</sup> Citado en Lotman.  
*Op. cit.* p. 99.

toria; sabemos que los objetos se desgastan y desechan, pero su presencia inanimada genera en ellos una especie de inmovilidad, una cierta abstracción del tiempo<sup>162</sup>.

Las pinturas de Rafael Cauduro tienen un acabado técnico que lo coloca como uno de los representantes del hiperrealismo en nuestro país. Sus representaciones de individuos manifiestan la vida, parecen estar respirando, en contraste otras aparecen como presencias fantasmagóricas deslavadas como la pintura de una pared antiquísima. Se manifiesta la oposición presencia/ausencia. En su recreación de escenas existe la constante del espacio cotidiano abandonado, en otras piezas los objetos y los individuos se funden.

Mi obra se nutre de diversas fuentes: Baudrillard y Cauduro son puntos de referencia en los que he encontrado coincidencias conceptuales y estilísticas con mi trabajo. En este momento considero que utilizar la riqueza simbólica de la caja y particular la cajonera, me va a permitir encontrar un camino de expresión con muchas posibilidades.

### 4.3. Técnicas y materiales utilizados

Una cualidad característica del *assemblage* es el uso de diversas técnicas en una misma pieza. Para Lotman la elección de la técnica posee ya un valor semántico: “Toda cultura contiene un cierto conjunto de códigos, y la elección entre ellos es ya portadora de información...”<sup>163</sup> La elección de la técnica de ejecución de una pieza genera conexiones *extrasistémicas* con el resto de técnicas existentes en un momento histórico determinado y posee un cierto valor con relación a las mismas.

La mayoría de mis *assemblages* combinan diversas técnicas; una de las principales es el óleo sobre madera, en esta técnica utilizó como soporte el triplay de tres cuartos de pulgada; el *collage*, conformado algunas veces por *objets trouvés* (objetos encontrados), también hay objetos comprados específicamente para la pieza; considero que una parte importante de mi *código* son las incisiones en la madera y el uso de la engrapadora de pared.

Cada técnica utilizada en mis *assemblages* tiene un valor semántico: el uso del óleo plantean una oposición con las técnicas utilizadas en el diseño gráfico (ya que esta no es una técnica común en este ámbito), en principio se trataba de dejar clara una diferencia con mi trabajo de diseño.

El uso del triplay me permite casi cualquier tipo de intervención “vandálica”, es decir puedo hacer incisiones, quemarla, engraparla, mancharla, clavarla, etc. Para mí estos elementos formales generan la simulación de un objeto usado. Así en cada pieza se opone el valor de lo nuevo *vs* usado, y también los valores destrucción *vs* construcción. Algunas de

Figura 4.4.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Serie vírgenes,  
mártires y putas.*  
(Vista frontal)  
Assemblage.  
40 cm x 31.5 cm x 15 cm  
2004-2007.





Figura 4.5.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Serie vírgenes,  
mártires y putas.*  
(Vista frontal)  
Assemblage.  
41 cm x 52 cm x 15 cm  
2004-2007.

estás incisiones son sobre la pintura al óleo destruyendo una parte de las mismas, de ahí que se genere el ciclo de los opuestos construcción-destrucción-construcción.

El uso de objetos al interior de los cajones tiene la intención de generar discursos secundarios que guíen las posibles *lecturas*, por sí mismos los objetos configuran un discurso, pero al margen del todo no tendrían sentido. Así que cada elemento del *texto* tiene un significado relacional con resto de los signos que lo conforman.

El proceso de trabajo constituye el proceso de aplicación de cada una de las técnicas antes mencionadas y desde esta perspectiva de análisis aporta nuevos significados.

#### 4.4. El proceso de trabajo.

La pintura es en sí un pretexto para encontrarme con los materiales. Comienzo cada nuevo proyecto tras cazar una imagen que me ha sorprendido; la fuente no importa, es sólo su capacidad de expresarme algo lo que da inicio al *texto*. Generalmente estas imágenes son producto de la masificación de los medios, las vemos aquí y allá reproduciendo un estereotipo o dando testimonio de algo que es noticia.

Algunas de las imágenes que reproducen los medios impresos refuerzan ciertos estereotipos, y otras, las menos en nuestro contexto, utilizan imágenes que ponen de manifiesto las características físicas particulares de los mexicanos. De la oposición de estas imágenes en nuestro medio surge la confrontación ambivalente de lo que somos y lo que se nos trata de imponer como modelo a seguir.<sup>164</sup>

Dentro del proceso de realización del *assemblage* preparo el soporte que generalmente es madera (prefiero el *triplay* de  $\frac{3}{4}$  pulgada) ya que es muy resistente, ligero y su grosor no es excesivo.

La composición de la pieza da inicio sin una estructura previa, es decir, no existe previamente un boceto ni una organización básica del *texto* en ese momento. La pintura al óleo da inicio en cualquier parte del soporte.

<sup>164</sup> Es posible que sea esta oposición estético-social la que genera problemas de identidad cultural en distintos sectores.

Figuras 4.6.  
**ASSEMBLAGE EN PROCESO.**  
Fase de inicio de un *assemblage* en el taller del maestro Francisco





En este proceso se oponen dos elementos: la imagen serial y la imagen única. Al trasladar la imagen serial a la técnica de óleo sobre madera ésta se *transcodifica* en una imagen única. En los términos de Lotman se trata de una *transcodificación externa*<sup>165</sup> aquí el elemento impreso es trasladado a la superficie pictórica.

La transcodificación externa, la revelación demostrativa de la posibilidad de conmutación de un sistema (de ideas o de estilos) a otro, aparece como el medio de poner en evidencia este significado.<sup>166</sup>

En mi caso podría apropiarme de la imagen y pegarla a la caja, sin embargo la *transcodificación* es acto que manifiesta la oposición entre mi trabajo de diseño *vs* trabajo artístico. Así una imagen serial es investida de la categoría de imagen única.

Al terminar la pintura he tenido tiempo para dejar que la imagen me exprese una línea temática o contenido; este contacto con la imagen me lleva a generar un boceto con la estructura del *assemblage*.

Determino las características estructurales de la cajonera y establezco la cantidad de módulos necesarios para realizarla.

El siguiente paso es fragmentar la pintura. Le doy la vuelta al soporte y con una referencia básica de la ubicación de la pintura procedo a cortarla. En este momento dejo que el azar intervenga. El azar es un elemento que proporciona resultados expresivos que no son parte de la planeación de la pieza. Así, es posible que el azar interfiera en la planeación y dé como resultado una solución compositiva no prevista.

Al tener los pedazos de la pintura a manera de rompecabezas comienzo a revisar las posibilidades de combinación. Hay en este proceso una suerte de trayectoria cíclica ya que del elemento completo paso a la fragmentación y de los fragmentos reconfiguro un *texto*, que es una unidad.

Una vez definida la estructura base, tomo decisiones dentro de tres opciones posibles: la caja totalmente cerrada, la caja con cajón, y la caja vacía. Cada una de las opciones evoca distintos significados; así, es posible que en un mismo *assemblage* estén presentes las tres opciones o sólo una.

En este momento debo definir las *lecturas* posibles, los ángulos visibles y ocultos del objeto. El *assemblage* por su carácter tridimensional ofrece siempre lecturas fragmentadas ya que no es posible realizar una lectura simultánea de las cuatro caras laterales y la parte superior. El efecto de fragmentación se incrementa al ubicar los pedazos de la pintura en distintas partes de la pieza.

Figuras 4.7.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Una vida vacía.*  
(Vista lateral y lateral superior)  
Assemblage.  
30 cm x 49.5 cm x 10 cm  
2003

<sup>165</sup> Lotman. *Op. cit.* p. 55-61.

<sup>166</sup> Aquí Lotman se refiere a un poema de Pushkin, en donde se hace una referencia estilística mediante una poesía con estructura romántica, al final se hace un corte abrupto con una sentencia de corte más realista, lo que pone en evidencia lo ridículo y rebuscado de la poesía romántica. En Lotman, *Op. cit.* p. 55.



Figura 4.8.  
**ESTHER RAMÍREZ  
 HERNÁNDEZ**  
*Una vida vacía.*  
 (Vista lateral)  
 Assemblage.  
 30 cm x 49.5 cm x 10 cm  
 2003

Generalmente las cajas que tienen cajón contendrán objetos. La naturaleza de los mismos es indistinta, su presencia contribuye simbólicamente a generar más lecturas y le otorgan una cierta personalidad al objeto.

Los cajones que contienen objetos, no están abiertos en su totalidad; existe una parte de los objetos que no es visible en el interior del cajón, para contribuir a generar una atmósfera de intimidad. En ellos se manifiestan dos valores: lo expuesto como aquello que puede ser visto y se convierte en público, y la parte de los objetos que está oculta en el cajón que constituye algo reservado, por lo tanto secreto.

Antes del acabado final hago algunas anotaciones, constituidas por frases sueltas, fragmentos de poemas, o diálogos internos a manera de reflexión. Estas frases le dan una textura visual al objeto, y algunas de ellas quedan fragmentadas para hacer al *lector* partícipe de una *lectura* más activa.

Una vez armadas las cajas sólo es posible alterar la disposición de los módulos. A partir de este momento comienza el momento más catártico de la producción del *assemblage* ya que procedo a darles el acabado final lo que incluye toda una serie de operaciones encaminadas a dar el efecto de desgaste a la pieza. En este ejercicio está presente el acto de destruir una parte de la pintura y de las “pintas”<sup>167</sup> Así, en el proceso de producción de *assemblage* está presente la destrucción; destruir una parte de la imagen tiene la intención de evocar el desgaste que sufre un objeto a través del tiempo o por el vandalismo, lo que evoca una historia entre el objeto y un individuo. Como parte de este proceso utilizo óleo negro y siena oscuro, esto incrementa la textura de la veta y genera un aspecto manchado.

El *texto* final estará constituido por imágenes y “pintas” fragmentadas que a su vez constituyen un todo. Las imágenes y el texto fragmentado constituyen relaciones semánticas que intentan construir más de un discurso en distintos niveles, con contenidos contrapuestos en algunas ocasiones, para que cada *lector* encuentre lo que desea leer en el *texto*.

El proceso descrito anteriormente constituye la generalidad de la construcción de mis *assemblages*, dentro de este método de producción existen una serie de oposiciones que se hallan presentes en el *texto* y que contribuyen a su configuración. Estas oposiciones se generan en las distintas fases de construcción.

<sup>167</sup> En el *Diccionario Larousse* se utiliza el término pintadas, como la acción de pintar en muros letreros de contenido político o social, sin embargo, utilizaré el término “pintas” que resulta más coloquial. Cfr. Marta Bueno. *Op. cit.* p. 793.

Lo serial *vs* lo unitario.  
Lo aleatorio *vs* lo planeado.  
Los fragmentos *vs* el todo.  
Lo visible *vs* lo oculto.  
La destrucción *vs* la construcción.  
Lo nuevo frente *vs* lo usado.

Estas oposiciones son la parte vertebral de mi propuesta plástica y constituyen líneas semánticas constantes que dan como resultado la configuración de un *texto*.

Como parte de un proceso general trabajo, cabe aclarar que la generación de nuevos *textos* requiere formas de abordaje distintas que se adecuen a las necesidades específicas de cada uno. Los elementos invariables de este proceso lo constituyen las oposiciones mencionadas anteriormente.

Si Lotman esta en acuerdo con Jakobson en el valor semántico de las estructuras gramaticales<sup>168</sup> considerando que todo en la obra artística tiene un valor semántico, entonces el proceso de trabajo tendrá también una significación propia.

Para mi el proceso de trabajo que utilizo tiene *extratextualmente* un sentido de apropiación de un trabajo típicamente masculino como lo es la carpintería. Parte de esa adjudicación de lo masculino se manifiesta en la búsqueda de un efecto inacabado o rústico en oposición a la pulcritud de ciertas manualidades típicamente femeninas. En conclusión, el proceso de trabajo es para mi una reflexión acerca de lo ridículo y artificial de los roles tradicionales asignados a hombres y mujeres.

## 4.5. Simbolismo de los elementos del assemblage.

Existen dentro de mi trabajo elementos sintácticos que son sistémicos, como el uso de la cajonera, la simulación de desgaste de la pieza, las “pintas” y los objetos. Cada uno de estas unidades sintácticas posee un valor semántico específico que se analizará a continuación.

### 4.5.1. La cajonera

Los antecedentes semánticos del término “caja” tienen su origen en el latín *capsa*, *capsae*, en griego el término correspondiente es *thece* o *theca*  $\theta\eta\chi\eta$ , utilizados en palabras como biblioteca, hemeroteca, etc.

<sup>168</sup> Considerar que un texto artístico no tiene elementos casuales parte de la idea de considerar a todos los elementos significantes. Al respecto el autor cita un trabajo de Roman Jakobson. *Grammatika poezij i poezijagammatici (gramática de la poesía y poesía de la gramática)*. en *Poetics, Poetyka. Ποεμικα*. I Warsazawa. 1961. pp. 397-417. que hace referencia a la semantización de elementos formales (formas gramaticales) en la poesía. Citado en Lotman, *Op. cit.* p. 29.



Otros contenidos más convencionales los encontramos en los diccionarios de la lengua española. Por ejemplo: para el diccionario Larousse la *caja* tiene trece acepciones válidas, más otras tantas (dieciocho), que combinan el término *caja* con otra palabra. Genéricamente la *caja* “es el recipiente de materias y formas variadas, generalmente con tapa, utilizado para guardar o transportar cosas.”<sup>169</sup> La caja se conceptualiza básicamente como un receptáculo. En el mismo diccionario el término *cajón* se refiere a la “caja grande generalmente de madera y de base rectangular.” Más adelante agrega que es “en algunos muebles, cada uno de los receptáculos que se pueden sacar y meter en ciertos huecos a los que se ajustan.”

De lo anterior podemos destacar la diferencia entre *caja* y *cajón* ya que la primera no tiene una forma precisa. Pese a la definición, la mayor parte de nosotros conceptualizamos la caja como algo parecido a un cubo. Otra diferencia que salta a la vista es que el cajón es un elemento dinámico ya que éste puede entrar y salir del mueble.

Otro el término relacionado con los anteriores es *cajonera*, término que el diccionario define como mueble conformado por cajones. Este concepto es el que utilizaré para referirme a la estructura básica del *assemblage*.

En los diccionarios de símbolos los *contenidos* que son asignados a la *expresión* “caja”, son los siguientes: para el diccionario de símbolos<sup>170</sup> de Juan-Eduardo Cirlot la *caja* simboliza lo femenino o al cuerpo materno, y puede también hacer referencia al inconsciente que en términos de este autor se relaciona a su vez al mito de Pandora. Finalmente Cirlot afirma que existe una conexión entre este mito y la aparición de tres cofres en ciertas leyendas en donde los dos primeros contienen riquezas y el tercero devastación, en clara alusión a los ciclos del año (dos muy provechosos y uno muy difícil).

El *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier coincide con los atributos asociados a las cajas mencionados por Cirlot, pero agrega que el contenido de la caja es siempre un secreto, y su capacidad para resguardar lo que es valioso, frágil o temible. Puede proteger pero también ahogar.<sup>171</sup>

José Antonio Pérez-Rioja menciona en su *Diccionario de Símbolos y Mitos* que la caja es el sinónimo simbólico de la muerte, “encarnación, secreto, estoicismo o tesoro.”<sup>172</sup> En otras culturas como la china la caja es ejemplo de armonía. Como se mencionó anteriormente la caja es el atributo de Pandora en la mitología griega y representa la curiosidad femenina. Para el culto cristiano la caja es el atributo de María Magdalena, “simbolizando la unción.”<sup>173</sup>



Figura 4.9.  
**ESTHER RAMÍREZ HERNÁNDEZ**  
*Escalera al cielo.*  
(Vista frontal)  
Assemblage.  
45 cm x 41.5cm x 27.5 cm  
2002 - 2004.

<sup>169</sup> Marta Bueno. *Op. cit.* p. 183.

<sup>170</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos.* España. Nueva Colección Labor. 1982. p. 114.

<sup>171</sup> Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos.* Barcelona. Herder. 1991.

<sup>172</sup> José Antonio Pérez-Rioja. *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada.* España. Tecnos. 1984. p. 106.

<sup>173</sup> *Ibidem.*

Figura 4.10.  
**ESTHER RAMÍREZ HERNÁNDEZ**  
*Escalera al cielo.*  
(Vista posterior)  
Assemblage.  
45 cm x 41.5cm x 27.5 cm  
2002 - 2004.



Otros *contenidos* que son asignados al término provienen del psicoanálisis. Sigmund Freud habla en su libro *La Interpretación de los sueños* de la caja como representación simbólica del cuerpo femenino en los siguientes términos: “Los estuches, cajas, cajones y estufas corresponden al cuerpo femenino, como también las cuevas, los barcos y toda clase de recipientes. Las habitaciones son casi siempre mujeres, y la descripción de sus diversas entradas y salidas suele confirmar esta interpretación.”<sup>174</sup>

<sup>174</sup> Sigmund Freud. *La interpretación de los sueños*. México. Círculo de lectores. 1978. p. 351.

De los *contenidos* de carácter simbólico destaca la asociación de lo femenino con recipientes contenedores de distintos tamaños. En la cotidianidad de nuestros espacios las cajoneras constituyen los elementos ordenadores, pues contienen nuestros objetos, los organizan y resguardan.

En la sociedad mexicana contemporánea la caja constituye parte del bagaje simbólico de nuestra cultura. La caja y el cajón conforman gran parte de frases hechas con un *contenido* específico:

*El cajón de muerto o la caja de muerto*, en esta acepción la caja contiene un sentido figurado negativo ya que hace alusión a la muerte; la expresión se refiere a la conformación rectangular del féretro. *La caja idiota*, se utiliza para hacer alusión a la televisión; pone énfasis en su calidad de contenedor, pero en este caso de ideas insulsas. Cuando decimos que algo es *de cajón* lo utilizamos para expresar el carácter obligatorio de una actividad. *La cajita feliz*, producto que comercializa Mc Donalds dirigido a los niños y que contiene en su interior un juguete además de los alimentos fritos, se utiliza para aludir a aquellos contenedores que tienen una “sorpresa” ya sea positiva o negativa. *Sacar el cajón o el baúl de los recuerdos* es una frase para referirnos a las anécdotas del pasado. *La caja chica* son las entradas económicas pequeñas de negocios alternos. Combinación de *caja fuerte* para referirnos a las combinaciones de prendas que no tienen relación alguna entre ellas. *La caja fuerte*, nos remite a la solidez del contenedor, que generalmente se usa para guardar bienes preciados. Los *cajeros*, la *caja registradora* y las *cajas de ahorro*, son contenedores de bienes o dinero. *Abrir la caja de Pandora*,

Figura 4.11.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
Cajones del *assemblage*  
una vida vacía.





Figura 4.12.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Serie vírgenes,  
mártires y putas.*  
(Vista frontal superior)  
Assemblage.  
40 cm x 31.5 cm x 15 cm  
2004-2007.

se utiliza para referirse a un acto u acción que trae consigo algo nefasto o para referirse a las consecuencias devastadoras del mismo.

Para Lotman ningún *texto artístico* se da al margen de la cultura en que tienen origen. Esa inserción del texto artístico en un sistema más complejo, como lo es la cultura genera elementos extrasistémicos que el lector puede percibir como inherentes al *texto*.

Como es notorio, muchos de los *contenidos culturales* asignados en la cotidianidad al término tienen correspondencia con los significados referidos por los diccionarios de símbolos. Y el valor constante a todos ellos es el de contener, encerrar, resguardar.

Las oposiciones resultantes de los valores constantes de caja y el cajón son: contener / dispersar, abierto / cerrado, dentro / fuera, lleno / vacío.<sup>175</sup>

Como contenedores la caja y el cajón determinan la disposición de los objetos en los espacios para evitar que se dispersen, pero tiene esto además de un principio de orden hace evidente una necesidad de control sobre nuestros objetos. En oposición a la dispersión que genera caos, descontrol e inestabilidad.

Como espacios cerrados el cajón y la caja resguardan y ocultan, permiten que el contenidopreciado no se maltrate o sufra algún daño, que no se contamine con elementos del exterior. Al estar cerradas las cajas ocultan su contenido y así se configura el secreto, el secreto le otorga un valor adicional al objeto, un objeto en un espacio abierto ha sido observado por muchas miradas se vuelve común, así el objeto oculto se convierte en objeto de deseo ya que despierta nuestra curiosidad. En oposición al espacio cerrado, que ofrece protección, el espacio abierto otorga libertad, pero conlleva ciertos riesgos como la exposición a la intemperie, con sus consecuencias de desgaste y maltrato. Lo abierto es del dominio público, lo cerrado es privado.

Los objetos que están dentro de una caja o cajón señalan una pertenencia a algo o a alguien, a un grupo de objetos o a una persona. Los objetos que están fuera no tienen ese arraigo o pertenencia.

El cajón o caja vacío es lo opuesto de la función de contener. Ponen de manifiesto su inutilidad, el espacio del cajón lleno, puede ser una alegoría del orden o una representación del caos.

De todo lo anterior se destaca la gran riqueza simbólica que poseen la caja y el cajón, que me han permitido crear distintas asociaciones, utilizando para ello cajas cerradas, cajas con cajones y cajas vacías. Para mí la caja es el vehículo que permite proyectar una *visión del mundo*. Como elemento expresivo la cajonera me aporta muchas posibilidades que se sustentan en su riqueza simbólica.

<sup>175</sup> Para Lotman todos los elementos del sistema presentes en el *texto* tienen un opuesto equivalente (paradigma) que permite establecer el verdadero sentido de un término. A través de éstos se pueden generar parejas de opuestos.

Figura 4.13.  
**ESTHER RAMÍREZ HERNÁNDEZ**  
Marcos.  
(Vista frontal).  
Assemblage.  
25.4 cm x 20 cm x 17 cm  
2002.



La cajonera me permite trabajar el espacio en forma modular, lo que técnicamente me ha facilitado abordar la tridimensionalidad. La caja cerrada sin cajones es la unidad modular de soporte en mis *assemblages*.

Una opción que he utilizado como recurso es el cajón semi-abierto que constituye un reto a la curiosidad ya que no se puede apreciar totalmente el contenido. Contiene en sí dos elementos opuestos: la gratificación de ver el contenido y la represión de no permitir verlo en su totalidad. Genera a su vez el deseo de abrirlo.

El *assemblage* y en particular la cajonera me permiten hacer una reflexión de la condición humana y de algunos aspectos sociales que son bastante cuestionables.

A través de la evocación de un objeto cotidiano, la familiaridad que produce el objeto me permite atrapar la atención del *lector*.

Para mí la caja simboliza algunos aspectos de la naturaleza humana: es hermética o abierta, su interior es un todo organizado o un caos, desborda o contiene, está llena o vacía. Estos elementos conforman un subcódigo que me permite acceder a otro nivel en la lectura del receptor.

En el caso del *assemblage* titulado *Marcos* la cajonera como representación de la maternidad me permitió abordar el tema, en este caso particular yo no ejecute el objeto, se trata de un obsequio de un compañero de taller (Luisa de Noriega), pero la forma sólida del mismo y la cantidad de cajones funcionaron para expresar mi concepto de la maternidad, el rostro que aparece en la parte posterior de la misma, es de mi hijo Marcos y en cada uno de los cajones puse objetos personales casi fetiches que me acompañaron en la etapa de embarazo y parto, y en un acto casi ritual construí el objeto a manera de relicario de objetos preciosos como presencia de un momento pasado de una etapa ambivalente. La maternidad para mí es un evento que se maneja culturalmente como una situación idealizada en donde un cuerpo genera y gesta la vida de otro ser, pero que al mismo tiempo posee una carga psicológica muy fuerte como el miedo ante los cambios que experimenta el cuerpo y la responsabilidad que representa ser madre. En las caras laterales de los cajones incluí una serie de frases que manifiestan esta dualidad.

Los objetos se desbordan de los cajones como las emociones que se experimentan en los momentos previos, durante y posteriores al parto.

Figura 4.14.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Marcos.*  
(Vista posterior).  
Assemblage.  
25.4 cm x 20 cm x 17 cm  
2002.



<sup>176</sup> Los contenidos asociados a la dualidad nuevo vs usado se analizan de genéricamente en apartado 3.3.3. El contenido del *assemblage*.

<sup>177</sup> Considerando este término en su acepción como: "El conjunto de caracteres que distinguen una determinada forma expresiva de las demás." Tomado de Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. México. Fondo de cultura económica. 2004. p. 420.

#### 4.5.2. Nuevo vs. Usado

¿Por qué la apariencia de desgaste a la pieza? En mi forma de entender la presencia de los objetos, aquellos que poseen un acabado perfecto, tienen un cierto aire de mercancía dentro de un aparador. Mientras el desgaste en los objetos evoca la relación existente entre un individuo y el objeto desgastado, es la huella que deja el ser humano al entrar en contacto con su entorno y los objetos que le rodean, son la evidencia de su presencia.<sup>176</sup>

El ser humano es por naturaleza productor de objetos, pero el tiempo y el constante uso de los ellos da como resultado la destrucción de los mismos. Muchos de los objetos que usamos sobrevivirán a nuestra destrucción o desaparición física y constituirán los registros de nuestra forma de vida. Los objetos perdurables se oponen a aquellos que tienen una vida efímera, cuya fragilidad recuerda la fragilidad humana. Los objetos se convierten en compañeros como los diarios a quienes confiamos el registro de nuestra vida. También hay objetos que nos torturan como el despertador y otros que son entrañables como nuestra almohada. Existe una correlación de posesión, los objetos nos pertenecen y nosotros les pertenecemos uno de los indicios de esa relación es el desgaste del objeto.

Considero que el "*estilo*<sup>177</sup> usado" es una respuesta a la estética de la mercancía: pulcra, inmaculada, intacta. El mundo visual a generado un mundo paralelo en donde las personas no sudan, ni existen objetos maltratados todo en estas imágenes es perfecto y controlado. Existe una sobre saturación de éstas debido a la publicidad y la propaganda política. Pero estas imágenes artificiales se oponen a nuestra realidad cotidiana, son falsas.

En mi obra la apariencia simulada de desgaste pretende dar un espacio al lector para configurar una historia a partir del *assemblage*.

Otro de los significados asociados al desgaste de los objetos es el vandalismo y la violencia, en el caso del *assemblage* *Invasores* la violencia no sólo es temática, sino formal, las incisiones, los clavos, las grapas se hunden en la madera y le infringen dolor, la madera se desgarras como se desgarras el espíritu humano.

Figura 4.15.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Invasores*.  
*Assemblage*.  
20 cm x 13.8 cm x 11cm  
2002.



### 4.5.3. Las “pintas”.

Todos hemos visto en distintos espacios y en distintas etapas de la vida “pintas”, en ocasiones con una orientación política, religiosa, vandálica, etcétera. Pero de todas ellas hay un tipo en particular que resulta de un carácter casi confesional; me refiero a las pintas en los baños públicos, asociadas éstas a una necesidad de expresión, invaden el carácter privado del recinto con textos que exponen muy coloquialmente preocupaciones, bromas, inquietudes de carácter sexual. Algunas de estas pintas crecen, ya que los buenos samaritanos nunca faltan para dar respuesta a un desesperado corazón o a una inquietante disyuntiva de tipo sexual. Todas estas pintas se convierten en pequeños gritos que desde su espacio en la pared o la puerta, develan una parte de la intimidad de alguien para trasladarla al espacio de lo público.

El acto vandálico de marcar un espacio que no nos pertenece tiene una intención de apropiación. En nuestros espacios nos apropiamos de ellos colocando nuestra fotografía o la de los integrantes de la familia como resultado sofisticado de un marcaje primitivo.

Algo interesante de estas pintas además de su valor sociológico y antropológico, es la lucha que entablan con los encargados de la limpieza quienes tratan de destruir el código, ya sea por el aseo de los espacios o por quitar “el mal aspecto” que producen. Lo que hace que parte de estas “pintas” se encuentren fragmentadas, generando varias lecturas alternativas.

Visualmente estas “pintas” proporcionan una suerte de firma por parte de sus autores declaran su identidad, a través de caligrafías desordenadas o muy ordenadas, con perfecta redacción o con faltas de ortografía, con letras pequeñas o con grandes letras mayúsculas, los materiales hablan de sus autores: plumas de colores, lápices, barniz de uñas, corrector, lápices para maquillar los ojos, lápices labiales, algunos desechos humanos o la incisión en la pintura o en el material que lo permita.

Incluir la simulación de estas pintas en mis *assemblages* tienen la intención de evocar esta dualidad entre lo público y lo privado, además de proporcionar una textura visual que incrementa el efecto de desgaste en la pieza.



Figuras 4.16.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Autorretrato con compañía*  
(Dos vistas)  
Assemblage.  
2002  
20 cm x 13.8 cm x 11cm



Figura 4.17.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Autorretrato con compañía.*  
(Vista lateral superior)  
Assemblage.  
20 cm x 13.8 cm x 11cm  
2002.



#### 4.5.4. Los objetos

<sup>178</sup> <http://www.cimacnoticias.com/noticias/04sep/04091401.html>

Cada texto requiere un tipo específico de objetos para ensamblar los contenidos que deseo expresar. En las distintas piezas he utilizado desde objetos de mi pertenencia, objetos comprados *ex profeso* para una pieza y también objetos encontrados.

Los objetos son los que se adecuan a la cajonera, ya sea por cuestiones de espacio o en función de la necesidad expresiva de los elementos.

Un ejemplo del uso subordinado de los objetos en mis *assemblages* es en Juárez, en donde el contenido hace casi explícito el abuso sexual mediante un sostén desgarrado con manchas rojas, también el uso de una cinta magnética que refiere una de las líneas de investigación referentes a los videos *snuff*.<sup>178</sup> En este caso los objetos tienen la intención de reforzar la temática principal.

Otra forma de utilización de los objetos es mediante su no presencia, así en *Una vida vacía* las cajas aparecen sin objetos para reforzar el concepto, como en un juego de palabras.



Figura 4.18.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
*Juárez.*  
(Vista lateral superior)  
Assemblage.  
28 cm x 23 cm x 28.4 cm  
2003

Figuras 4.19.  
**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**  
Juárez.  
(Dos vistas)  
Assemblage.  
28 cm x 23 cm x 28.4 cm  
2003



## 4.6. El lector

"El texto crea a su público  
a imagen y semejanza."

YURI M. LOTMAN

El *texto* en mi obra es una trama con distintos significados a distintos niveles, se trata de una urdimbre compleja que entreteje diversos símbolos por un lado las imágenes, las texturas, las pintas, la conformación del *assemblage* y los objetos en los cajones. Todos estos elementos se encuentran interconectados y fragmentados. Lo que posibilita diversas lecturas.

Al fragmentar la información, el lector tiene que ser participe de un proceso activo en la lectura del *texto*. Estos vacíos en el *código* deberá completarlos con su propia experiencia, con otros *códigos*, o bien, quedarse con una lectura fragmentada.

La lectura fragmentada puede ser inquietante ya que tiende a generar incertidumbre e implícitamente le llevará al lector a reflexionar sobre el *contenido* del *texto*, a través de lo que su experiencia le aporta, hasta que finalmente le encuentre un sentido y así acceda al contenido del *texto*. Esta experiencia puede aportar nuevas formas de lectura, no en lo inmediato, sino a partir de reflexiones posteriores.

Me gustaría que el lector generara a través de mi propuesta plástica nuevas formas de *lectura*. Por ejemplo, una forma de *lectura* que fuese más reflexiva, que rompa con la inmediatez de los mensajes con los que nos bombardean los medios. Que el *lector* se sorprenda al encontrar que tras cada *lectura*, existen contradicciones entre la nueva y la anterior y así sucesivamente, a partir de reflexiones posteriores, encuentre algo que aunque sea mínimamente cambie su forma de ver los objetos y reflexione sobre las relaciones entre hombres y mujeres.

Para Lotman, el triunfo del *lector* radica en que es lector quien interpreta y quien da un sentido a la obra: "Esto significa el triunfo del punto de vista del lector, quien percibe todos los detalles del texto como portadores de significado."<sup>179</sup> Su lectura determina los aspectos *sistémicos* o *extrasistémicos* del *texto*, y la lectura de un texto artístico *modeliza* al lector y *modeliza* a la obra.

Otra intención de la fragmentación de la información (principalmente lo que tiene que ver con las "pintas") es generar un secreto, ya que el espectador puede pensar que los textos ocultos son la clave para descifrar el contenido del *assemblage*. Que de cierta manera es así.

La fragmentación de la información le permite al lector ser parte del *assemblage* ya que será su propia historia la que complete las piezas como en un rompecabezas.

<sup>179</sup> Lotman. *Op.*, cit. p. 43.

Figura 4.20.

**ESTHER RAMÍREZ  
HERNÁNDEZ**

*Autorretrato.*

(Lateral)

Assemblage.

30 cm x 10 cm x 14 cm

2003



Hasta el momento en las exposiciones nadie ha intentado abrir o manipular los cajones, persiste el convencionalismo social de que en el espacio museístico esta prohibido tocar (de hecho el *assemblage* no esta planeado para ser manipulado), lo que contribuye a preservar lo oculto. En presentaciones con compañeros de taller despierta gran curiosidad manipular los cajones y observar su interior (para romper con el secreto).

Generalmente en los *assemblages* se manifiestan distintos niveles de significado. Para un *lector* acostumbrado a ver lo superficial, el contenido de sus *lecturas* lo guiará a un sentido banal de un tema determinado, pero si conecta los diversos significados (que generalmente son opuestos) presentes en el *texto* el contenido tiende a una crítica de orden social. La intención de presentar contenidos contrapuestos en un mismo *assemblage* es permitir que de esta oposición de información se genere una reflexión a partir de la presencia de los opuestos, sin pretender dar un mensaje monosémico, ni acabado.



# CONCLUSIONES

Concluir y empezar son los polos opuestos de la misma cosa, ambos cuestan el mismo trabajo, pero concluir también es una suerte de pérdida, es un adiós.

En la búsqueda por determinar los antecedentes de la estética semiológica, revisé a tres autores: Jan Mukarovsky, Roman Jakobson y Vladimir Propp. Observé que Jan Mukarovsky es uno de los primeros en vislumbrar la aplicación de la semiótica como vehículo de análisis de las artes visuales. También se hizo patente que las teorías de Jakobson sobre la relatividad del signo son parte de los antecedentes de las teorías de Lotman y finalmente que las teorías de Vladimir Propp de sistematización, catalogación y análisis del cuento ruso, plantean los antecedentes directos de las teorías de Lotman en tres sentidos: a) el reconocimiento de que es el mismo relato o *texto* el que revela su propia estructura; b) el carácter relativo del significado de cada elemento en función del todo; c) la búsqueda de elementos variables y constantes en un grupo de *textos*.

El objetivo general de esta investigación fue exponer las categorías de la teoría del *texto artístico* propuestas por Yuri M. Lotman, sus alcances como medio de acercamiento a las artes visuales, particularmente respecto al *assemblage* y, principalmente como medio de reflexión sobre mi trabajo plástico.

De la teoría del texto artístico se pueden destacar las siguientes premisas que ponen de manifiesto la flexibilidad de esta teoría como medio de acercamiento y reflexión de las artes visuales:

- En principio, hay que aclarar que el concepto de '*texto artístico*' no constituye una secuencia de pasos para analizar un fenómeno cultural. No es un método de análisis sino una forma de comprender el arte en toda su complejidad, partiendo de las peculiaridades que le son inherentes.

- Así el concepto de *signo artístico* no es algo acabado y constante, es la resultante de las coincidencias que el *lector* encuentra entre una cadena de *expresiones* y su correspondiente cadena de *contenidos*.

- El *lector* tiene un papel fundamental en la teoría del texto artístico, ya que es él

quien da inicio al proceso de decodificación o *transcodificación* de la obra. Al leer un texto artístico el lector se modeliza, es decir cambia su visión del mundo, y recíprocamente el *texto artístico* se modeliza.

- El *texto*, que es un signo conformado por varios signos, es una herramienta conceptual aplicable a una obra en particular o a todo un fenómeno cultural.

- Todo texto posee elementos sistémicos que son las características estructurales del mismo. Éstas tienen una presencia invariable. Los elementos variables que están presentes en el texto son *extrasistémicos*, y son la consecuencia de la materialización del arte.

- Los elementos *extrasistémicos* se presentan debido a que todo sistema, incluido el arte, está inserto en entidades más complejas como la cultura o la sociedad, condición que impacta en la *lectura del texto*.

- El arte como *texto* desde la perspectiva de Lotman nos permite apreciar un fenómeno cultural en toda su complejidad, para interpretar desde un amplio abanico de posibilidades aquel aspecto que nos parezca más sobresaliente o de interés.

- El carácter relacional del signo nos permite abordar cualquier fenómeno cultural sin encasillarnos en una estructura preestablecida. Queda claro que el *signo artístico* posee un carácter simbólico y por ende polisémico, de modo que la interpretación será siempre el resultado de las distintas relaciones que generan los signos que componen un texto, tanto a nivel semántico como sintáctico.

- Desde la perspectiva de Lotman y su concepto de '*texto artístico*', no hay una interpretación única ni inamovible. Se comprende así, que la interpretación es un acercamiento al arte, que cada significación asignada al *texto* corresponde a un momento histórico determinado, y que el efecto de interpretaciones anteriores altera la percepción que tenemos del *texto* (el *texto* se modeliza).

- Partiendo del hecho de que a cada expresión le corresponderá un cierto número de contenidos en correspondencia a la *transcodificación múltiple*, se entiende que el único límite para la interpretación es la capacidad del lector y el tipo de código decodificador de su elección.

- Un aspecto que sobresale de comprender el arte como un *texto* es establecer sus relaciones *extratextuales*, que comprenden aspectos que la obra expresa sin que se encuentren explícitamente en ella y que nos permiten abordarla desde un enfoque distinto. Son los elementos paradigmáticos, es decir, que se dan por ausencia, pero son los elementos equivalentes del eje de selección. Para la teoría de Lotman estos elementos poseen un valor semántico.

- El texto artístico utiliza como principio metódico de dilucidación del significado: la antítesis, al encontrar el significado de un término a partir de la oposición de dos conceptos opuestos de un mismo sistema.

El carácter relativo del signo según esta teoría nos permite comprender cualquier fenómeno artístico a partir de sus relaciones a distintos niveles jerárquicos. A través de la misma me fue posible obtener una comprensión más amplia de los elementos sistémicos, el contenido y lo extrasistémico del *assemblage*. Lo que me llevo a reconocer la necesidad de un estudio que analice la no-representatividad, como una constante en las artes visuales contemporáneas y particularmente en el *assemblage*.

La complejidad que encierra entender cualquier fenómeno cultural bajo esta perspectiva radica en la necesidad de eslabonar todo el complejo de relaciones que se generan a un mismo tiempo y discriminar aquel fragmento que deseamos abordar.

Al reflexionar sobre mi obra plástica con estas premisas teóricas encontré que los supuestos culturales tienen un peso equivalente en términos de la generación del significado plasmado en documentos especializados. Esto es, si analizamos ampliamente los significados culturales de un fenómeno, la resultante tiene una fuerte coincidencia con los significados asignados en forma más convencional, como diccionarios y textos especializados.

Una de las dificultades a las que me enfrenté fue el no encontrar fácilmente los pares de opuestos para determinar el sentido de los conceptos teniendo un conocimiento muy superficial del tema de análisis. Y fue hasta que revisé con más detalle el tema que aparecieron casi en forma espontánea los elementos sistémicos para poder encontrar dichas oposiciones. Concluyo de lo anterior que una de las exigencias de este enfoque es el análisis del fenómeno a profundidad.

Considero que mediante esta tesis fue posible establecer un puente entre las teorías semiológicas contemporáneas y una expresión plástica que se caracteriza por ser heterogénea, como el *assemblage*. Esto válida la posibilidad de utilizar la teorización del *texto artístico* como vehículo para la comprensión de manifestaciones artísticas contemporáneas.

El concepto de *esemble cultural* es para Lotman la presencia de la diversidad de objetos artísticos que se caracterizan por pertenecer a distintas épocas y a distintas manifestaciones artísticas ubicados en el espacio de la vida cotidiana. El *esemble* es una condición de las artes de su complementariedad y al mismo tiempo de la definición de sus límites frente al otro. El *esemble* resulta inherente a las manifestaciones artísticas, a sus espacios, a la cotidianidad de los objetos que nos rodean. Al igual que los objetos los seres humanos tam-

bién generamos *ensembles* en los distintos espacios y momentos de nuestra vida. Entonces el *assemblage* es una consecuencia lógica del arte, de su necesidad de generar *ensembles* y que reúne en un mismo espacio al arte con la cotidianidad.

A través de la investigación plástica, y con el sustento de las teorías de Lotman, he comprendido la complejidad del *assemblage* como medio de expresión. Generé once *assemblages* que me permitieron explorar la caja y la cajonera como recurso simbólico y expresivo. Mediante la exploración plástica de los materiales descubrí que la madera es un material que me permite expresarme con libertad.

La teoría de Lotman contribuyó de manera importante a mi comprensión del *assemblage* y de sus posibilidades simbólicas y expresivas, generando un camino que me permitió la reflexión de mi obra a partir de sus premisas. El trabajo plástico que desarrollé me deja satisfecha pero me genera nuevas incertidumbres que se irán despejando en el desarrollo de nuevos proyectos.

Finalmente, debo reconocer que ante una perspectiva tan panorámica del fenómeno artístico, como la que posee Yuri M. Lotman, resulta casi arbitrario tratar de determinar sus alcances, ya que esto depende en última instancia de la capacidad del investigador para encontrar el tejido o tramado de relaciones que genera el *texto* y no perderse en la superficialidad del fenómeno, que invita a hacer sólo hermosas descripciones con una excelente prosa.

Septiembre del 2007.

# FUENTES DE INFORMACIÓN

## Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean *et. al*, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1992.

BAUDRILLARD, Jean *et. al*, *La posmodernidad*, Barcelona, Colofón, 1988.

BÜRDEK, Bernhard, *Diseño historia, teoría y práctica del diseño industrial*

CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Madrid, Paidós, 1997.

CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999.

CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra. Signo e Imagen, 1988.

CAUDURO, Rafael, *Un posible itinerario*, México, Vid, 2001.

COMBALÍA, Dexeus Victoria, *La poética de lo neutro: Análisis y crítica de arte conceptual*, Barcelona, Anagrama, 1975.

CONACULTA, *De la academia a la instalación*, México, CONACULTA, 2001.

DEMPSEY, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona, Blume, 2002.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000

GALINDO, Carlos-Blas, “¿Arte Objeto?”. En: Museo de Arte Moderno, *Diálogos insólitos: -Arte objeto-*, México, Museo de Arte Moderno, 1997.

GANADO, Kim Eduardo, “Del sujeto al objeto”. En: Museo de Arte Moderno, *Diálogos insólitos: -Arte objeto-*, Museo de Arte Moderno, México, 1997.

GENETTE, Gérard, *La obra de arte II. La relación estética*, Barcelona, Lumen, 1997.

GILLO, Dorfler, "Diseño industrial". En: SALVAT, Juan dir., *Historia del Arte*, Tomo XI, México, Salvat, 1979.

GOMBRICH, Ernst, *La imagen y el ojo*. Madrid, Debate, 2000.

GÓMEZ, de Liaño Ignacio, *Dalí*, Barcelona, Poligrafía, 1982.

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2001.

GUASH, Ferrer Ana María y Javier Hernando Carrasco, *Historia universal del Arte: Arte del siglo XX*, España, Espasa Calpe, 2000.

GUBERN, Román, *La mirada opulenta*, México, Gustavo Gili, 1992.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*, Tomo 2, España, Debate, 1998.

JAKOBSON, Roman Osipovich, *Ensayos de lingüística general*, España, Seix Barral, 1981.

KAHLER, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo XXI, 1993.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica I y II* (dos tomos), Madrid, Fundamentos, 1981.

LLOVET, Jordi, *Ideología y metodología del diseño. Una introducción crítica a la teoría proyectual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

LOTMAN, Yuri Mijailovich, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.

LOTMAN, Yuri Mijailovich, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ismo, 1988.

LOTMAN, Yuri Mijailovich, *La Semiofera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, España, Cátedra, 2000.

LOTMAN, Yuri Mijailovich, *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto de la conducta y el espacio*, Madrid, Cátedra, 2000.

MADDOX, Conroy, *Salvador Dalí 1904-1989. Excéntrico y genial*, Alemania, Benedickt Taschen, 1990.

MARCHÁN, Fiz Simón, *Del arte objetual al arte concepto (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, España, Akal, 1988.

MEGGS, Philip, *Historia del diseño gráfico*, México, Trillas, 1991.

MEINONG, Alexius, *Teoría del objeto*, Instituto de Investigaciones filosóficas, Cuadernos de crítica, México, UNAM, 1981.

MUKAROVSKY, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

MURRAY, Peter y Linda Murray, *Diccionario de Arte y Artistas*, Barcelona, Instituto Parramón, 1978.

PANOFSKY, Edwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

POTTIER, Bernard dir., *Diccionarios del saber moderno: El lenguaje*. Bilbao, Mensajero, s.f.e.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 1992.

RUHRBERG *et. al*, *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Lozada, 1967.

SMITH, Edward Lucie, *Artes Visuales en el siglo XX*, Alemania, Könemann, 2000.

TUDOK, Marta, *Cómo acercarse a la artesanía*, México, Plaza y Valdés SEP Gobierno del Estado de Querétaro, 1988.

WALDBERG, Patrick, "Dadá o función de repulsa". En: SALVAT, Juan dir., *Historia del Arte*, Tomo XI, México, Salvat, 1979.

WALDBERG, Patrick, "Surrealismo". En SALVAT, Juan dir., *Historia del Arte*, Tomo XI, México, Salvat, 1979.

ZAMORA, Águila Víctor Fernando, *Filosofía de la imagen. Indagaciones sobre lenguaje, imagen y representación*, (tesis), UNAM Facultad de Filosofía y Letras, México, Octubre, 2003.

## Hemerográficas

ANTONIE, Jean, “La vida es un juego; la vida es arte.” *Saber ver. Lo contemporáneo del arte*, México, Distrito Federal, No. 17, julio-agosto, 1994.

SÁNCHEZ, Vázquez Adolfo, “Modernidad, vanguardia y posmodernismo”. *La Jornada semanal*, No. 233, México, Distrito Federal, noviembre de 1993.

ZEPEDA, Patterson Jorge, “Kitsch la fuerza del mal gusto”, *Día Siete. Sólo por placer*, México, Distrito Federal, Año 3, Número 118, Semanal.

## Electrónicas

*Enciclopedia Encarta*, Microsoft, Corporation, 1993-2002.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Dubuffet](http://es.wikipedia.org/wiki/Jean_Dubuffet)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Cauduro](http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Cauduro)

[http://moma.org/collection/depts/prints\\_books/blowups/prints\\_books\\_016.html](http://moma.org/collection/depts/prints_books/blowups/prints_books_016.html).

<http://www.arte-hitory-mx/dialogos/dinsolitos.html>

[http://www.dubuffetfondation.com/biographie\\_ang.html](http://www.dubuffetfondation.com/biographie_ang.html)

[http://www.dubuffetfondation.com/sculptures\\_ang.html](http://www.dubuffetfondation.com/sculptures_ang.html)

<http://www.guggenheim-bilbao.es/case/exposiciones/permanente/jeandubuffet.html>

<http://www.imactijuana.com/1raBienaldeDibujodelasAmericasRafaelCauduroTijuana2006.html>.

<http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/dubuffet/dubuffet.html>

[http://www.visina.it/benvenuti\\_en.html](http://www.visina.it/benvenuti_en.html).

[www.artehistoria.com.es](http://www.artehistoria.com.es)

[www.iacat.com/Artecotianidad.htm](http://www.iacat.com/Artecotianidad.htm)