

**La semiótica visual:  
grandes paradigmas y tendencias de línea dura**

*Jean-Marie Klinkenberg*  
Universidad de Lieja

*Traducción de Dolores Cabrera*

**1. La semiótica visual no existe**

La semiótica visual no existe. No puede haber semiótica visual. En efecto, tomar la locución “semiótica visual” al pie de la letra conduce a un absurdo del mismo tipo que el que transmitiría la expresión —inusitada— de “semiótica auditiva”. Tales locuciones presuponen en cada caso, que existe una disciplina unitaria (éste es el sentido de “semiótica” en singular) que subsume todas las actualizaciones del sentido cuando ellas se manifiestan sobre la base de una misma sensorialidad (“visual”). Una “semiótica auditiva” tendría así que integrar en un cuadro conceptual único, la música, la lengua oral, los redobles de tam—tam, las sirenas de la protección civil, los timbres del teléfono. Mientras que una “semiótica visual” haría lo mismo con las informaciones del código de la ruta, las películas, las escrituras, la pintura, la gestualidad, las banderas, la cartografía, los colores de los cubos de basura selectivos, la heráldica, las señales luminosas de los navíos, de los coches o de los aviones, los logos publicitarios, la disposición de los escaparates o de los jardines.

Tal amontonamiento burguesiano conduciría de manera bastante natural a la conclusión —rápida, como lo veremos— de que considerar la modalidad sensorial no tiene ninguna pertinencia en semiótica. Por una parte, en efecto, un mismo canal puede transmitir semióticas muy heterogéneas, como acabamos de verlo, de suerte que ninguna sensorialidad define en sí una semiótica. Por otra parte, una sola y misma semiótica puede transitar por diversos canales, como lo muestra el ejemplo de las modalidades escritas y orales de las lenguas naturales.

Existe, sin embargo, una corriente de la semiótica que se vale de la apelación “semiótica visual”. Desde hace más de treinta años, numerosos son los trabajos que circulan bajo esta bandera. Incluso, esta semiótica visual se ha institucionalizado. Hay una “Association Internationale de Sémiotique Visuelle. International Association for Visual Semiotics. Asociación Internacional de Semiótica Visual”, nacida en Blois en 1990 de un diálogo entre Michel Constantini y Göran Sonesson, y que hasta 1992 se llamó Association Internationale de Sémiologie de l'Image. Esta asociación tiene regularmente sus congresos y sus jornadas de estudios. Las actividades de los investigadores así asociados se desarrollan un poco por todas partes del mundo, con puntos fuertes en Europa, en Canadá y en América Latina. Particularmente, en esta última área cultural tienden a formarse las asociaciones nacionales de semiótica visual. Otras asociaciones nacionales, sin reclamarse explícitamente de la semiótica visual, ponen el acento sobre este tipo de preocupación (este es el caso de la Asociación Vasca de Semiótica). L' AISV / IAVS tiene su revista, *Visio*, que sucedió a *Eidos*, “Boletín internacional de semiología de la imagen” y que tiene un comité de asesores de setenta especialistas de la disciplina repartidos por el mundo. Otras revistas, como por ejemplo, *De Signis*, *Degrés*, etc., dedican regularmente números monográficos a temas visuales. Hay colecciones que se dedican principalmente (*Signo e imagen*) o frecuentemente (*Nouveaux Actes Sémiotiques*) a la semiótica visual. Más recientemente, ya existen programas de enseñanza sobre semiótica vi-

sual que se han elaborado aquí y allá. Los investigadores obtienen, pues, contratos de investigación en esa dirección y desarrollan redes internacionales. En fin, señal indudable de que una etapa ha sido franqueada sobre el camino de la legitimación social, es decir, la semiótica visual comienza a ser tomada en serio en ámbitos exteriores a ella misma, ámbitos a veces inesperados, como los ministerios de transportes o la Liga Braille.

Este movimiento de institucionalización no debe, desde luego, ocultar una profunda heterogeneidad. Por un lado, los fundamentos teóricos de los trabajos que se llevan a cabo pueden variar profundamente, como lo vamos a ver. De suerte que los temas de preocupación de los investigadores son, a veces, muy diferentes: crítica del iconismo, percepción y cognición, identidad, son algunos de estos temas. Por otro lado, los *corpus* de investigación son, también, numerosos: los acentos particulares están puestos sobre todo en el cine, la televisión y la pintura; temas que suceden a la publicidad, seguida un poco más lejos, por la foto, la ropa, la caricatura, el cuerpo y los espectáculos naturales. Notamos también que, en virtud de ciertas razones de peso histórico, cada uno de estos objetos suscita a veces inflexiones teóricas particulares. En fin, las afiliaciones institucionales de la investigación o de la enseñanza en semiótica visual están también diversificadas. Esta diversificación, dependiendo en cada caso de factores históricos locales, no deja de tener repercusiones sobre las teorías y los métodos: si por un lado, la semiótica visual se desarrolla tradicionalmente en el corazón de las escuelas de *diseño* y sirve para objetivos prácticos, en otros ámbitos ella se inscribe resueltamente en el marco de los estudios de comunicación sociales y se constituye sobre la base de un pensamiento sociológico; mientras que por otro lado, todavía la semiótica visual es un anexo de la estética o una prolongación de los departamentos de lengua y de literatura. Esto confirma que en la actualidad, la semiótica visual es un hecho contundente y de toda evidencia.

Sin embargo, a pesar de las observaciones formuladas aquí arriba en cuanto al derecho (una sensorialidad no define en sí una semiótica, una misma semiótica puede investir dos sensorialidades diferentes), y a pesar del carácter del hecho —diversificada, flotante, proteiforme, por no decir ondeante, caprichosa o heteróclita—, la semiótica visual presenta también consistencia de derecho a existir y ser nombrada como tal. Por una parte, ella habrá permitido, y permite, mejor que ciertas regiones de la semiótica general, el debate sobre ciertos puntos mayores de la disciplina. Por otra, como se verá, la tonalidad polémica de mis primeras líneas no debe ocultar algo importante: que la consideración del canal no es totalmente indiferente en una descripción semiótica. En efecto, este canal impone ciertas obligaciones a la producción, la circulación y la recepción de los signos y de los enunciados. Y veremos a continuación que una de las aportaciones de la semiótica visual habrá sido, precisamente, reafirmar el rol de las modalidades sensoriales y, desde luego, el de la corporalidad, en la elaboración del sentido.

En las líneas que siguen, mi preocupación central será identificar los debates mayores y evaluar el aporte global de la semiótica visual a la semiótica a secas. En lugar de redactar una lista de resultados y ceder a la tentación de las enumeraciones enciclopédicas o elaborar una guía práctica para orientarse hacia una producción necesariamente multiforme, haría falta trazar un diagrama general a fin de comprender las diferentes manifestaciones de dicha producción, más allá de la anécdota de los objetos, de los momentos, de los lugares y de las escuelas.

El hilo conductor de la exposición me será proporcionado por la importancia de algunas hipótesis de peso en el nacimiento y el desarrollo de la semiótica visual.

Mi propósito aquí no es esbozar una historia de la imagen y de la visión, aún por escribir con amplitud.<sup>1</sup> Pero una puesta en

<sup>1</sup> A pesar de las tentativas meritorias tan diferentes como las de Gubern (1996) o de Havelange (1998).

perspectiva histórica no es del todo inútil. En efecto, por una parte, estas hipótesis continúan pesando sobre zonas enteras de la producción actual en semiótica visual y, por otra parte, podemos darnos cuenta, fácilmente, de que las diferentes tendencias o escuelas de esta última, lejos de presentarse en un desorden puro, reflejan fielmente las diferentes etapas del pensamiento sobre la imagen. Aquí, como allá, la sincronía recapitula la diacronía.

Por otro lado, estas hipótesis también han constituido ampliamente las oportunidades: fue para resolver ciertos problemas que se le presentaron a ella, y solamente a ella y en un momento dado, que la semiótica visual ha podido, en una etapa siguiente, ofrecer soluciones que hacen, hoy, su especificidad. Y estas soluciones son las que constituirían, en ciertos casos, contribuciones decisivas a la semiótica general.

## 2. Un atraso general

El primer reto que la semiótica visual tenía que aceptar era el atraso que, desde los orígenes, había adoptado la reflexión sobre la comunicación y la significación visuales, atraso espectacular cuando comparamos esta reflexión con aquella que se había llevado a cabo sobre otras semióticas, y particularmente sobre la semiótica de lo verbal.

Se puede decir que hizo falta esperar al siglo XIX para ver desarrollarse una descripción técnica de la imagen y para ver modificarse el estatuto de aquellos que los producían o lo trataban, pues desde un punto de vista institucional, hasta el fin del Viejo Régimen, los productores de imágenes son vistos como artesanos y no como artistas. En la concepción clásica del hombre, “el hombre de bien” se interesa, en efecto, en toda suerte de dominios y, por ejemplo, en el lenguaje, pero rechaza, por una parte, toda especialización y, por otra, todas las prácticas que lo ponen en contacto con la materia (*cf.* Veblen, 1978): así también en sentido figurado como en sentido propio, la materia prima del

pintor es hasta ese momento considerada como sucia. Pero el siglo XIX permite asistir a un verdadero giro en la concepción de lo visual. Por un lado, con el advenimiento de la modernidad nace la imagen del artista pintor, quien en adelante se verá beneficiado por las nociones de creación y de inspiración, mismas que valen para el escritor. Por otro lado, el crecimiento del poder de la burguesía acarrea la valorización del trabajo artesanal y del trabajo en general —ya presente en los Lumières—, lo que no puede dejar de recaer sobre la concepción que nos hacemos de la producción de las imágenes. Por otro lado, el progreso de las ciencias positivas, ligado a este nuevo dato sociológico, tendrá por primera vez un impacto sobre la producción pictórica, sobre todo con los impresionistas que asumirán igualmente un estatus de teóricos de lo visual. En fin, poco después, la llegada de nuevas técnicas —fotografía, cine, más tarde la televisión— asegurará el primado social de la imagen (sin que se realice, sin embargo, la previsión de Marshall McLuhan: la evolución de lo escrito —incluyendo su digitalización y las relaciones que ella restablece con la imagen— hace mentir a los profetas que ya veían a nuestra nave salir de la Galaxia Gutenberg). La imagen aparece entonces no sólo como un acto único, resultado de la subjetividad de un productor, sino como una técnica socializada que puede, como tal, ser estudiada y dominada. Tal *corpus*, nuevo en calidad y en cantidad, necesitará evidentemente el advenimiento de un nuevo lenguaje crítico. O más bien, de nuevos lenguajes críticos, siendo uno de ellos la semiótica visual.

Podemos considerar varias hipótesis que explican el poco afecto del que ha sido objeto la imagen desde todos los tiempos.

Dejemos su formulación a los historiadores. Pero subrayemos que la principal de estas hipótesis es la que insiste sobre la materialidad de lo visual, como la que acaba de ser comentada. Si bien el primado de la visión en el proceso de conocimiento está explícitamente afirmado por una larga tradición que va de Plotino y San Agustín a Barthes (como lo dice graciosamente François Rastier después de haber examinado las diferentes teorías de la

imagen, “si el alma tiene un ojo, ella no parece poseer orejas”; 1994:16), la imagen, sin embargo, parece menos apta para la producción de sentido. En efecto, dado que las teorías del sentido son numerosas, todas ellas tienen en común “suponer una suerte de relación de equivalencia entre significar y categorizar, dos actividades que consisten, esencialmente, en la puesta en forma de un *continuum* más o menos amorfo” (Bordron, 2000: 9). De suerte que si la imagen es considerada como una reduplicación de lo real, no puede ser apta para la categorización. Más que una representación, ella es un “modo de presencia” y “plenitud de adecuación en sí” (Wunenburger, 1997). Para decirlo en términos más próximos a la *doxa*, la imagen parece más inmediatamente cercana a la realidad que el lenguaje. Así, la lengua, que elabora entre el sujeto y el mundo una relación que aparece como menos directa, necesita más reflexión y estudio. Sin embargo, no podemos oponer, hasta la caricatura, una imagen que fuera toda materialidad y un lenguaje que fuera todo pensamiento: en la vieja concepción, el lenguaje verbal descansa también sobre un principio de motivación generalizada. Éste conoce su primera elaboración en Aristóteles y, desarrollado por Tomás de Aquino, afectó las concepciones de la lengua hasta la era moderna (*cf.* Rastier, 1991b, o Eco, 1987, 1988). Según este principio, si bien las lenguas son variables, todas ellas remiten a “estados del alma” que son universales, y estos “estados de alma” representan las cosas del mundo, lo cual da como resultado que éstas también sean idénticas para todos los sujetos. Michel Foucault (1983) ha mostrado muy bien que en la Edad Media, tanto la lengua como la imagen, juegan el mismo rol de enlace hacia lo sagrado.

Ciertamente, lo que queda es que hacia los siglos XVII y XVIII la semejanza deja de ser fuente de saber; el ordenamiento del mundo será, en adelante, relevado por la organización del pensamiento racional. Es entonces el lenguaje, en virtud de su estructura, el que aparece como el mayor instrumento para la aprehensión del mundo, menos que nunca, esta misión que no introduce ni

distorsión ni distancia en la percepción de este mundo podrá ser confiada a una imagen. Tal situación ha tenido un doble impacto sobre la semiótica visual desde su nacimiento.

El primero es bien conocido: es la pregnancia del modelo lingüístico. Modelo tan imponente que ha dado lugar a que se hable de imperialismo. A lo largo de este reinado se han operado, en efecto, masivamente, las transferencias puras y simples tanto de conceptos como de la misma terminología. La balbuceante teoría de la imagen —tal como se formula por ejemplo en Christian Metz, Roland Barthes o René Lindekens— adopta así, términos como “sintaxis”, “articulación”, ‘sema’; términos que, en espera de elaboración conceptual, se condenaban, la mayoría de las veces, a no ser más que cómodas y rápidas metáforas.

Si este imperialismo no es hoy más que un recuerdo, ha tenido otro efecto perverso sobre la semiótica visual. Consecuentemente, ha engendrado, en contrapartida, dos actitudes, las cuales pueden o han podido constituir dos hipótesis suplementarias sobre el desarrollo de esta semiótica.

Por una parte, ha contribuido a suscitar, en aquellos que son conscientes de los riesgos de una transposición descontrolada, el rechazo a la comparación entre significación lingüística y significación visual, rechazo que podemos encontrar injustificado, en nombre de lo que es el postulado de la semiótica general: la unidad del sentido. El hecho es, en todo caso, que los semiotistas visuales de hoy no son más que raramente formados en la lingüística, y que su creatividad conceptual está menos estimulada por los descubrimientos pasados de la lingüística, lo cual ocurre, a pesar de las recientes evoluciones de esta última, que la vuelven mucho más explotable que antes para la semiótica visual (en el primer rango de estas evoluciones, yo coloco, particularmente, a la semántica cognitiva).

La segunda actitud, más sutil, ya había sido adoptada por Barthes. Esto es lo que podríamos llamar la huida hacia la generalización. En nombre del postulado que acabamos de recordar, en efecto, pareció urgente elaborar herramientas poderosas sus-

ceptibles de una aplicación universal, comprendidas en el dominio de lo visual. El concepto de recorrido generativo o el cuadro semiótico pertenecen a dichos instrumentos. Pero la potencia misma de estos modelos dispensaba de plantearse la cuestión de una especificidad eventual de la modalidad visual del sentido.

En cuanto al segundo impacto del vuelco histórico de dominación entre la imagen y la lengua, es capital: la puesta en evidencia del primado de la lengua en las operaciones del pensamiento iba a imponer una nueva línea en la filosofía del lenguaje y, por otro lado, en la lingüística y en la semiótica; y esta línea dura iba a determinar por mucho tiempo las concepciones de la semiótica visual.

### 3. El punto de vista interno

Un atraso, en efecto, siempre puede ser recuperado. Pero la historia mostrará quizás un día, que en el momento en que las condiciones socio-históricas para abordar la imagen estaban reunidas finalmente, la reflexión sobre aquella iba a ser parcialmente refrenada por las concepciones dominantes en materia de lengua y de filosofía del lenguaje. Y esto nos conduce a la segunda serie de hipótesis.

Cuando la semiología, definida por Saussure como “ciencia general de todos los sistemas de signos (o de símbolos) gracias a los cuales los hombres se comunican entre ellos”, comenzó a interesarse en los espectáculos visuales, la semiología a imagen de lo que pasaba entonces en la ciencia que le servía de modelo, voluntariamente redujo su campo de jurisdicción. Y esta reducción ha sido igualmente la parte de la semiótica que se ha desarrollado a favor de la ampliación del proyecto saussuriano. Con una innegable pertinencia metodológica, el pensamiento estructuralista ha erigido así, una verdadera muralla para separar los códigos de un lado, y el mundo y los actores que ahí juegan, del otro. Separación puramente instrumental, metodológica y provisoria, que ha permitido hacer avanzar

espectacularmente el conocimiento de los enunciados y su modo de funcionamiento interno.

Esto es, entonces, un punto de vista interno que principalmente la semiótica visual, apresurada por darse una especificidad epistemológica, ha adoptado sobre sus objetos. Quiere decir así que la observación de los fenómenos es conducida de tal manera que no es necesario, para describirlos o explicarlos, recurrir a elementos exteriores al sistema que éstos constituyen. Lo esencial es que la descripción de este sistema pueda satisfacer su coherencia interna: esto es lo que la vuelve adecuada a su objeto. Reinará entonces, en las semióticas así concebidas, la idea de la autonomía total de los signos con relación al mundo.<sup>2</sup> Esta concepción ha desembocado en el concepto de arbitrariedad del signo, en el que hemos visto, a título justo, un pretil contra un regreso a la idea medieval de una motivación de *todos* los signos, que no serían desde luego nada más que el lenguaje del mundo, o el lenguaje de Dios (*cf.*: Eco, 1976, 1987, 1988). Pero de este principio se ha hecho frecuentemente un dogma, en la medida en que él llega a poner entre paréntesis la cuestión del punto de contacto entre el mundo y los signos, tanto del lado del origen de los signos como del lado del rol activo que él juega en la sociedad. El crispamiento sobre este dogma, y los peligros siempre presentes de la motivación generalizada, no ha dejado de alimentar una de las principales controversias de la semiótica visual: la cuestión de la iconicidad. Mientras que se trata de una problemática muy general que sobrepasa el marco de la visualidad,<sup>3</sup> es particularmente en el dominio visual que esta

<sup>2</sup> “La ilusión referencial” no ha podido sino tener su fuente en la intersubjetividad más o menos extendida en el cuerpo de los conocimientos y en los métodos de adquisición de éstos. Reencontramos este concepto de intersubjetividad bajo numerosos nombres: enciclopedia, ontología natural compartida (Prandi), asociaciones referenciales (Rozik), iconografía (Panofsky), física ecológica (Gibson), estereotipo (Putnam)...

<sup>3</sup> Las imitaciones de voces de pájaros por señuelos, los efectos sonoros del cine, las muñecas inflables y otros accesorios en venta en las *sex shops*, los guan-

cuestión ha sido planteada, al punto que, por una suerte de sinécdoque generalizante, el término icono casi siempre tiene el sentido de “icono visual”. Sin duda, falta ver ahí un indicio tardío de la ideología de la inmediatez que, como expuse en el párrafo 2, ha habitado durante mucho tiempo el discurso sobre la imagen.

Para recordar: los contactos entre el mundo y los signos son clásicamente descritos como de dos tipos, conversos. Ya sea que se subraye la participación de las semióticas —y particularmente de la lengua— en la construcción del mundo de los objetos, siendo entonces este mundo, “el resultado de una actividad lingüística constructiva y categorizadora” (Greimas, 1970: 54) [1973b: 52] o ya sea que el mundo sea la fuente del simbolismo lingüístico. La semiótica post-saussuriana ha criticado, sobre todo, la segunda solución. Pero luego, la posición fue defendida hasta identificar el mundo con el lenguaje, lo que creó inmediatamente una inquietud. Esta es la misma inquietud que se experimenta cuando examinamos otra tradición de la semiótica, según la cual los lenguajes reflejarían el pensamiento que representamos bajo la forma de un lenguaje mental (este es el famoso *mentalais* de Fodor). Como aquella de la pan-motivación, esta tradición remonta igualmente a Aristóteles, del razonamiento de quien no retenemos más que la primera etapa (el lenguaje significa inmediatamente las “etapas del alma” idénticas para todos los hombres). Pero esta última tiene una vida más resistente que la primera, puesto que ella afecta, incluso, los trabajos más recientes y los más de punta de la semántica cognitiva y de la pragmática (*cf.*: Rastier 1991b).

Para superar los problemas que se han planteado por la identificación del mundo con el lenguaje es que Greimas puntualiza, en 1968, la noción de “semiótica del mundo natural”: “Basta con [...] considerar el mundo extralingüístico no como

tes utilizados en las manipulaciones de realidades virtuales, los olores de cuero nuevo en los vehículos de ocasión, los perfumes piratas, los aromas sintéticos de vainilla, de fresa o de naranja nos persuadirían de ella si fuera necesario.

un referente absoluto, sino como el lugar de manifestación de lo sensible, susceptible de convertirse en manifestación del sentido humano, esto es, de la significación para el hombre” (1970: 52) [1973b: 52]. Pero situar la cuestión del sentido de este lado del lenguaje puede aparecer como una huida, pues aún cuando se toma la precaución de no afirmar que las cosas tendrían en sí su sentido, la cuestión continúa en cuanto a saber de dónde viene el sentido de este referente semiotizado que es el mundo natural. Sin duda es esta nueva inquietud que Greimas expresa cuando, cerca de diez años después de haber planteado la posibilidad de una semiótica del mundo natural, él considera un nuevo programa: “no se trata [...] de construir un lenguaje formal satisfecho de su propia coherencia, sino una gramática adecuada a un cierto tipo de realidad” (*apud* F. Nef 1976b: 26). En esta perspectiva, la semiótica sería en principio “una práctica”. Pero nada se nos dice de la manera en que podemos esperar esta adecuación. Muy por el contrario, la doctrina va a quedar fundada sobre una racionalidad abstracta y “descorporalizada” (*disembodied*), para retomar un término corriente en semántica cognitiva, pues la semiótica europea queda definitivamente atenta, antes que nada, de la pureza de sus modelos, que ella quiere poner al abrigo de toda “contaminación referencial” (Kleiber). Para algunos, ir a buscar los principios de estructuración de los sistemas semióticos ‘al exterior’ de estos —*id est* en la percepción, en la psicología o en la lógica formal o en los datos antropológicos y sociales— es un grave error: para ellos “la estructura es el modo de existencia de la significación” (Greimas, 1966: 28) [1973a: 42].

La semiótica visual ha intentado mucho tiempo mantenerse sobre esta línea divisoria en la perspectiva teórica. Ella lo ha hecho puntualizando los protocolos de análisis interno que se han revelado particularmente fecundos para abordar el plano del contenido de los enunciados. Pero como ya lo hemos observado, esas finas herramientas, al permitir poner al día las reglas profundas del funcionamiento de este plano, conducían a saltar un

estadio del análisis: el que consiste en poner en evidencia la especificidad del hecho visual.

Por otro lado, cuando tal semiótica visual se ponía en la disposición de estudiar los códigos visuales, descuidaba el *stock* de reglas que presiden el uso social, pragmático, de los enunciados visuales, los cuales, es cierto, fueron tomados a cargo por el pensamiento peirciano.

Este estadio de la investigación hoy en día está superado, y se puede decir que la semiótica visual ha consumado su ruptura con lo que fue considerado como formalismo (*cfr.* Carani, 1997).

Cambiada por fuerzas de las que se tratará en el parágrafo 4, la semiótica visual contemporánea se aleja, en adelante, de la visión “interna” purista. Para ella, la percepción no es “exterior” a la estructura: es en el nivel de la experiencia en donde se ubica a la estructura. Dicha semiótica insiste en el hecho de que el sentido —que es su objeto principal— emerge de la experiencia. Su primera originalidad es, así, poner el acento sobre la corporeidad de los signos, a lo cual regresaremos. Su segunda originalidad es que si el signo emerge de la experiencia, él orienta igualmente la acción, acción que es su segunda relación con la experiencia. En fin, ya sea que se trate de experimentar o de actuar, es mediante el signo que se manifiesta el individuo, aislado o en grupo. De allí el interés cada vez más desarrollado por la problemática de las identidades.

La semiótica visual, cada vez con mayor frecuencia, está llamada a ser una semiótica social. Y es un hecho que desde ahora, ella se entiende bien con la sociología, como en François Jost, o con la antropología, como en el caso de José Enrique Finol.

#### 4. El punto de vista del enunciado

Este punto de vista se desprende inmediatamente del precedente. Una semiótica del enunciado no puede más que privilegiar el estudio interno de la estructura de los signos y de los discursos, y oponerse, por un lado, a una semiótica del código y, por otra, a

una semiótica de la enunciación. Salvo algunas excepciones notables, la semiótica visual, hasta el presente, ha sido sobre todo, una semiótica del enunciado. Pero sobre este punto, ella ha manifestado con mucha frecuencia una infidelidad a uno de los principios de la investigación en semiótica general, el principio de inmanencia.

La lingüística había pretendido eliminar el habla —actualización concreta de la lengua por uno o varios individuos, en un momento, y en un lugar dado— de su campo de investigación para no ocuparse más que de la lengua, en el nombre del principio, enunciado por todas las ciencias, según el cual no hay más que saber general. Desde entonces, su tarea fue proporcionar los modelos abstractos que dan cuenta de este sistema, y a su vez, mostrar todos los fenómenos que se han producido realmente, pero también, fenómenos que se producirán o podrían producirse.

Lo menos que podemos decir es que la semiótica visual ha tomado tiempo antes de acoplarse a este programa, lo que hace hoy con la escuela de Lund, la de Montreal, la de Lieja o la de París.

La hipoteca más pesada ha sido aquí, la relación privilegiada que, en sus inicios, ella ha trabado con la crítica de arte. Y además la expresión “semiótica del arte” la ha puesto en concurrencia en el mercado terminológico, como también “semiótica de la pintura” (pintura tomada en un sentido restrictivo); títulos todos que reenvían a una restricción sectorial que se puede encontrar también con “semiótica del cine” o “semiótica de la publicidad”.

Esta relación ha podido establecerse en favor de una doble evolución. Por una parte, un número de estetistas de los años sesenta y setenta han visto en la semiótica una promesa de objetivación o de reorientación de su disciplina (Wölfflin, Schapiro, Panofsky, Damisch, Marin); por otro lado, para los especialistas de los textos, la semiótica se daba como una alternativa a la estilística idealista ya agotada y de la que los límites se volvían

evidentes. Pero estas evoluciones no han desembocado siempre sobre una verdadera ruptura con respecto a los campos de origen. De suerte que la semiótica (visual tanto como textual) ha sido practicada, a veces, como una disciplina literaria o estética, descriptiva más que explicativa, ocupándose de todo sin preocuparse por su consistencia epistemológica, y de suerte que hoy todavía, ocurre que los trabajos que se reclaman pertenecientes a la semiótica visual no son otra cosa que análisis de obras particulares o de las contribuciones de la especulación estética. Análisis y contribuciones simplemente revestidas, en los peores de los casos, del ropaje del metalenguaje semiótico. Este comercio particular con la crítica del arte, se ha acompañado también, en los hechos, de una limitación del *corpus* artístico: el interés se focalizó inicialmente sobre la pintura europea clásica, en particular, la de los siglos XVIII y XIX, de modo tal que importantes fenómenos dependientes de lo visual (y particularmente aquellos que dependen de lo plástico) han quedado por mucho tiempo en la sombra. Algunas obras —y pensamos en la de René Payant— son patéticos testimonios de la coexistencia de estas dos fuerzas: la voluntad de romper con los hábitos de la crítica del arte y la pregnancy despiadada de sus cuadros.

La consecuencia mayor de la relación de parentesco de la semiótica visual con la crítica es que en estos trabajos, la “teoría” movilizada no llega a considerar otra cosa que enunciados particulares, para los cuales se elaboran, constantemente, modelos *ad hoc*. Cada vez, estos conceptos intransferibles no pueden tener la generalidad de los que constituyen un saber. Todo esto habrá tenido, sin embargo, un interés, y este interés es doble.

El primero es que la focalización sobre los enunciados *sui generis* habrá puesto en evidencia la necesidad de disponer procedimientos hermenéuticos. Y es aquí donde podemos situar la mayor aportación de la tradición peirciana a la semiótica visual: dicha tradición ha demostrado que permite una lectura fina de las imágenes, en la que pueden intervenir factores individuales o sociales. Además de que pone en evidencia el rol de los mecanismos interpretativos, la ten-



mos interpretativos, la tendencia peirciana plantea a la semiótica visual el problema de la relación entre el objeto percibido y la percepción. Y reserva, en efecto, una parte importante a la hipótesis: el rol de ésta es capital en el funcionamiento de la abducción que es, a los ojos de Peirce, el tipo de inferencia más adecuado para modificar el conocimiento del mundo. Ahora bien, esta inferencia, como todas las otras, funciona siempre a partir de datos otorgados por la experiencia. Estos datos ocupan entonces cierto lugar, lugar que le ha sido rehusado durante mucho tiempo, por la semiótica de obediencia saussuriana. Como en contrapartida, la aportación de la tendencia peirciana se revela relativamente modesta para aquello que concierne a la puesta a punto de modelos generales. Apresurado por eliminar la idea de que los códigos semióticos no serían más que asociaciones de significantes y de significados para abordar los mecanismos de las construcciones del sentido en las cadenas de inferencias, Peirce considera apenas las relaciones que los signos mantienen entre ellos en el sistema. Desde luego, se establece una jerarquía entre las diversas categorías de signos: el argumento —o razonamiento por inferencia— aparece como la organización semiótica más consumada, siendo los remas y los signos dicentes las formas degeneradas. Pero aún cuando se admite una jerarquía, la razón de la coherencia interna entre los signos, que funda a título justo la semiología saussuriana, no es realmente tomada en cuenta.

El segundo corolario útil del interés por los enunciados, ha sido la reintroducción del concepto de estilo en el campo semiótico, promesa de una extensión de la semiótica de los enunciados en dirección a una semiótica de la enunciación.

Las definiciones clásicas del estilo se reducen, todas, a una doble invariante. Si “el estilo es una noción que permite caracterizar un tipo de producción discursiva y ayuda a poner en evidencia sus particularidades con respecto a otras producciones del mismo género” (Steinmetz, 1994: 12), se trata siempre de caracterizar ya sea la relación de esta producción discursiva con su productor, singular o colectivo, ya sea la relación de esta produc-

ción con su receptor, singular o colectivo. En el primer caso, se tienen fórmulas como “el estilo refleja la fisonomía del alma”, es “la imagen de las costumbres públicas” o “la firma de una escuela”; en el segundo, el estilo es “un medio de acción sobre el lector” o “un acuerdo entre el fin y los medios”. En los dos casos, la reflexión a propósito del estilo, llevada a cabo desde el inicio del siglo, anticipaba una semiótica de los enunciados. Cuando las más complejas y las más modernas de las definiciones insisten en la interacción entre los pares, relacionados por un verdadero contrato de cooperación, la mayor parte de las que les han precedido tienden hacia uno u otro de estos polos. Así, un Arnheim, citando el trabajo de Bialostocki sobre las pinturas románticas, insiste sobre el efecto producido en el destinatario: “Modos de representación dictados por su propósito, fueron pensados como independientes del carácter de sus creadores” (1981: 281). Al contrario, en su trabajo convertido en clásico, Gilles Granger insiste sobre el trabajo de estructuración del enunciado y sobre la relación con el emisor.

Por estructuración, Granger entiende la reificación de una experiencia gracias a un sistema de formas. La experiencia es vivida como una totalidad que, para quien la experimenta, es satisfactoria pero que deviene problemática desde el momento en que es necesario transmitirla, pues la objetivación (que proporciona aquello que el autor llama el “sentido”) deja, necesariamente, un resto (que es para él la “significación”). Del lado del receptor, el trabajo no es menor: él capta las alusiones de este residuo, pero estas alusiones le llegan al mismo tiempo que el mensaje objetivado y no tienen un estatuto distinto a sus ojos. Una semiótica aparece así como un conjunto de estructuras disponibles, en las cuales son sobre todo las experiencias de los emisores las que son consignadas y al mismo tiempo estilizadas. No es inútil citar ampliamente este pasaje significativo de la obra de Granger:

Para plantear el problema de las relaciones de la estructura de las significaciones en el lenguaje, es necesario comenzar por un análisis de la situación lingüística, que es la de un locutor o de un receptor. Para el primero, tal situación se articula así: 1) Una *experiencia* propia que él se propone expresar por la palabra y, normalmente, transmitir. La teoría de las comunicaciones, que no se interesa en realidad más que en la transmisión, deja completamente de lado esta experiencia. La lingüística moderna, en virtud del principio saussuriano de la autonomía de la lengua, y por temor al 'mentalismo', tiende también a negarla. 2) Una *red* de codificación de esta experiencia: la lengua, estructura abstracta cuya función es objetivarla en niveles variables, según si se trata de una lengua natural o de una 'lengua' científica formalizada. 3) Los *residuos* de esta operación de codificación: aspectos de la experiencia que han escapado a los puntos de la red lingüística. El trabajo de la expresión consiste, evidentemente, si no en reducir al mínimo este residuo, por lo menos en tratarlo con una intención determinada que constituye el estilo. El uso de la lengua implica, entonces, dos aspectos complementarios, pero de naturaleza radicalmente diferente. Por una parte, una codificación objetivante, que aplica la red lingüística sobre la experiencia al sacar partido de las oposiciones y correlaciones pertinentes entre los símbolos para reproducir o crear una cierta estructuración de esta experiencia, así transmutada en objeto. Por otra parte, una tentativa más o menos fuerte, más o menos feliz de provocar en el receptor del mensaje la evocación de interpretantes susceptibles de recuperar, lo mejor posible, los residuos de la codificación, pero esta vez bajo una forma que no puede ser objetiva. Estas son apelaciones directas a la experiencia recibida por el receptor.

Si la semiótica visual, como sus hermanas, por mucho tiempo ha rechazado abordar la experiencia (objeto asumido, hoy, por la semiótica de las pasiones), y si ella ha tardado en describir las "estructuras abstractas subjetivantes" que son los códigos del iconismo o de la plasticidad, ella no ha cesado, por el contrario, de sugerir los enfoques descriptivos de estas "llamadas directas a la experiencia".

Es interesante desde este punto de vista, notar que sobre los dos puntos de su programa, que son la descripción interna de las estructuras del enunciado y el estudio del impacto patémico de este último, la semiótica visual obtiene resultados dotados de una

remarcable constancia, sea cual fuere la escuela implicada y su metodología. Una de las raras experiencias conocidas de confrontación entre estas metodologías aplicadas de manera deliberada a un mismo objeto (una obra abstracta de Rothko),<sup>4</sup> muestra una notable convergencia en los resultados interpretativos. Ello parece, por lo menos, sugerir la validez de los procedimientos de la semiótica visual.

## 5. Materialidad y sensorialidad

Al entrar en juego, subrayaba yo que una disciplina, al inscribir la denominación de una modalidad sensorial en su razón social, que lleva el nombre de semiótica visual, podía aparecer como una monstruosidad. Pero nosotros podemos concebir el título de otra manera: como una provocación fecunda. Ella sugiere que es pertinente considerar el impacto de la sensorialidad sobre la producción del sentido. En efecto, toda semiosis parte de una experiencia sensible y desemboca en una experiencia sensible.

Tomando este dato en serio, así como también la distinción clásica que la lingüística ha establecido entre fonema y significante, yo he propuesto llamar *stimulus* a la manifestación concreta y singular del modelo que es el significante (Klinkenberg, 1996). Este *stimulus* es lo que, en la comunicación, hace al signo transmisible por el canal en dirección a una de las sensorialidades. Si el sistema de la expresión aporta una forma (formalismo) a fin de configurar el signo, una forma no puede, por tanto, ser comunicada; para serlo, debe manifestarse en una sustancia.

Podemos, entonces, considerar una nueva concepción del canal como lugar de la interacción de una triple instancia. Así, él

<sup>4</sup> AA.VV. 1994. La obra comprende los análisis debidos a Jean-François Bordron, Göran Sonesson, Jacques Fontanille, Fernande Saint-Martin y al Grupo  $\mu$ .

está constituido, en primer lugar, por el conjunto de los *stimuli* de los cuales acabamos de hablar, y depende, entonces, del soporte que va a permitir la comunicación (por ejemplo el aire, soporte de las ondas sonoras; la luz, soporte de las ondas electromagnéticas proporcionando los dominantes cromáticos). Pero es también constituido, en segundo lugar, por las características del aparato que produce estos *stimuli* y, en tercer lugar, por las características del aparato que los recibe. Luego, la naturaleza y la configuración de los enunciados de una semiótica dependen de esta triple instancia.

Los aparatos productores o receptores se caracterizan, en efecto todos, por una gama específica de potencialidades en cuanto al tratamiento de los datos del soporte. Los segundos, en particular, no son sensibles más que a una gama dada, a veces reducida, de fenómenos físicos entre aquellos que son susceptibles de ser constitutivos de un *stimulus* semiótico: el ojo humano no percibe más que una ínfima parte de las ondas electromagnéticas: aquellas que van de 390 a 820 nanómetros. Las otras longitudes de onda —rayos gama, de algunas decenas de picómetros, rayos X y ultravioletas por una parte, infrarrojos, microondas y ondas hertzianas por otra, estas últimas susceptibles de cubrir millares de kilómetros— no actúan más que sobre otros receptores, humanos o no, y no desembocan, entonces, sobre las sensaciones visuales.

Si los aparatos receptores no exploran todos la misma gama de fenómenos, como consecuencia, las semióticas, cuyos *stimuli* se elaboran gracias a estos aparatos, se ven afectadas por las potencialidades de ellos. Por ejemplo, el canal auditivo no permite tratar, en un mismo lapso, tantas informaciones como el canal visual, que es desde este punto de vista, más potente. Parece, entonces, normal que las semióticas manifestadas por los *stimuli* que transitan por el oído se funden sobre el postulado de la linealidad; sus sintaxis explotan los esquemas en los que las informaciones son tratadas de manera secuencial. El canal visual permite, en cuanto a él, conducir  $10^7$  bits por segundo. Esta po-

tencia autoriza el tratamiento simultáneo de un gran número de datos, las semióticas manifestadas por los *stimuli* que transitan por la visión pueden hacer uso de sintaxis tabulares (o espaciales). Los estetistas ya habían sido sensibles a esta oposición, pues ellos habían distinguido las artes del tiempo (la literatura, la música) y las artes del espacio (dibujo, escultura).

En el aspecto histórico y metodológico, se constata que las diferentes semióticas —en el sentido de disciplinas instituidas— casi no se han preocupado por las obligaciones que las modalidades sensoriales hacen pesar sobre las semióticas —en el sentido de lenguaje particular. Pero la cosa no es sorprendente: los resultados de estas obligaciones son, la mayoría de las veces, presupuestos, e integrados en su sistema conceptual a título de premisa. Así, la sucesividad de las unidades lingüísticas a lo largo del eje del tiempo, es uno de los postulados de la lingüística, comprendidas todas las escuelas. Pero este estatuto de postulado no debe hacer olvidar el dato experiencial en el cual el hecho encuentra su origen.

Un gran número de trabajos en semiótica visual ha consistido en poner en evidencia las coerciones que la visión hace pesar sobre la elaboración del sentido, y sobre las especificidades que ella le ofrece. Pensamos, por ejemplo, en la escuela argentina de estudio del color, o en las proposiciones de Francis Edeline sobre las sintaxis visuales, o también en las de la escuela topológica quebequense, que están, en su mayor parte, fundadas sobre una explotación del concepto de espacialidad. Por otra parte, se ha notado frecuentemente que la semiótica visual, en tanto institución, se desmarca mal de su prima, la semiótica del espacio (que tiene además su propia asociación internacional).

Una de las aportaciones de esta tendencia de la semiótica visual a la semiótica a secas habrá sido atraer la atención sobre la corporeidad del signo. Lo que ella hace también, al privilegiar cada vez más frecuentemente la descripción del cuerpo como objeto, y lo que algunas de sus representaciones hacían ya desde

hace veinte años, al hacer ver, contra el imperialismo del icono, el rol de lo plástico.<sup>5</sup>

Esta tendencia contribuye, entonces, poderosamente al movimiento más contemporáneo de la semiótica, que consiste en superar la separación entre las semióticas estructuralistas y postestructuralistas europeas y las semióticas pragmáticas de obediencia peirciana. Hemos visto más arriba, la importancia del punto de vista interno, defendido por los primeros, y la importancia acordada a la experiencia por los segundos. Para los unos “nosotros captamos las discontinuidades en un mundo del que no sabemos nada” (Greimas, 1970: 9),<sup>6</sup> mientras que los otros saben que el mundo ya está ahí, pero no se preocupan por la manera en que advienen las discontinuidades que nosotros captamos ahí. Los unos apuestan al aspecto operatorio de los signos sin pronunciarse sobre los resultados prácticos de estas operaciones, mientras que los otros creen en un mundo objetivo, independiente de la percepción que los usuarios tienen de dichas operaciones. Las dos posiciones, en apariencia opuestas, desembocan, entonces, sobre un mismo *non possumus*. Un verdadero precipicio parecía haber separado por siempre jamás el mundo de los signos y el mundo a secas. Ahora bien, el precipicio está a punto de llenarse. Y él se llena de los dos lados: del lado del mundo y del lado de su puesta en forma significativa.

<sup>5</sup> Este movimiento se produce en un momento en el que otras disciplinas insisten ellas también, a su modo, sobre la relación entre la visión y las diferentes corporeidades. Por ejemplo, la Escuela Francesa de psicósomática pone en evidencia *L'enveloppe visuelle du Moi* [La envoltura visual del Yo] (Lavallée, 1999), mientras que otros subrayan la connivencia de la visión y de la percepción háptica en el desarrollo de la cognición (Hatwell, Steri, Gentaz, 2000).

<sup>6</sup> En la versión en español se puede encontrar la siguiente traducción: “Las unidades diferenciales no están impresas de manera determinante en la ‘sustancia vaporosa del mundo’, sino que son las consecuencias de la introducción por el hombre de discontinuidades exploratorias en ella. ‘El mundo continuo es una nebulosa de la que el hombre no sabe aún gran cosa de ordenado.’” [1973b: 4-5]. De acuerdo a las necesidades intelectuales del autor se ha preferido citar directamente de la versión en francés del texto de Greimas. [N. del T.].

Sobre el primer borde, la reflexión de René Thom (1972) sobre las formas naturales, seguida por Jean Petitot (1992, 1996), pone en evidencia que los fenómenos auto-organizadores existen ya espontáneamente en el sustrato natural: “Las formas no son solamente construcciones perceptivas, sino que poseen correlatos objetivos” (Petitot, 1996: 67), y la forma es, entonces, el fenómeno de la organización de la materia. Para Jean-François Bordron, “es necesario [...] que aquello que se representa como para ser categorizado, esté de alguna manera en potencia de categorización” (2000: 12) y se trata de admitir “que existe una fenomenalidad de las entidades del mundo” (1998: 99). Esta posición, que no conduce a un nuevo cratilismo, permite romper con el solipsismo desesperante al cual nos lleva el idealismo y muestra que el umbral de lo semiótico está en la naturaleza mucho más rápidamente al alcance de lo que creemos generalmente.

En lo que se refiere al segundo lado, es la emergencia de la perspectiva cognitivista (hacia la cual Jean Petitot se ha tornado espectacularmente en sus recientes trabajos) la que insiste sobre el hecho de que las formas se ponen en práctica en el organismo receptor y muestra que en el organismo, la producción del sentido se produce mucho antes de lo que creemos, antes incluso de su tratamiento por el sistema nervioso central.

Esta perspectiva permite superar las aporías evocadas, y dejar atrás la oposición entre el racionalismo estructuralista y el pragmatismo incompleto. La toma en consideración de la sensorialidad permite, en efecto, rendir cuenta de la construcción de un referente semiotizado, el cual está, entonces, muy lejos de ser este “referente *absolu*”, del que Greimas desconfía con razón, y permite establecer que la percepción no es “exterior” a la estructura, la cual permite igualmente prescindir de la hipótesis del “*mentalais*”, lenguaje que tendría en sí mismo su sintaxis y su semántica, pero que bien corre el riesgo de no ser más que una reificación idealizada de la lengua.

La semiótica puede, así, devenir fenomenológica, o cognitiva, como ella lo vuelva considerable para diversos títulos en los trabajos visualistas de Sonesson, Bordron o del Grupo  $\mu$ .

La tesis de una semiótica cognitiva se fundamenta en que semiótica y cognición están estrechamente relacionadas, y más particularmente en los siguientes presupuestos:

i) los sentidos provienen de una interacción entre los *stimuli* y los modelos, lo que supone un movimiento doble, que va del mundo al sujeto semiótico y de éste al mundo. En uno de los movimientos, los *stimuli* hacen el objeto de una elaboración cognitiva a la luz del modelo; en el otro, es el modelo el que es modificado por los datos proporcionados por la experiencia;

ii) de este lado de esta interacción con los modelos, hay experiencia. La semiótica cognitiva insiste sobre el hecho de que el sentido emerge de la experiencia, nivel en el cual se ubica la estructura;

iii) la estructura semiótica elemental refleja exactamente nuestra actividad de percepción de los datos del mundo: sensorialidad y sentido están estrechamente ligados, lo que resumiremos con esta fórmula: el sentido procede *de los* sentidos. La originalidad de la semiótica cognitiva consiste en el hecho de poner el acento sobre la corporeidad de los signos, aquello que ya hacía el “realismo experiencial” de Lakoff (1987): nuestro cuerpo es una estructura física sujeta a las leyes que estudia la biología, pero es también una estructura vivida, que tiene una existencia fenomenológica y patémica. Es nuestro cuerpo el que, gracias a su actividad perceptiva, es el asiento de los mecanismos cognitivos y, por consiguiente, semióticos.

Al reorientar la atención sobre la sensorialidad, la semiótica visual ayuda a la semiótica general a tomar en serio la fórmula según la cual esta última tiene por objeto la “producción del sentido” y, sobre todo, confirma a largo plazo, la posición de esta semiótica general como ciencia-tribuna, al hacer dialogar las ciencias humanas y las ciencias de la naturaleza.

Quien observa esta evolución de la semiótica general hacia lo fenoménico no puede dejar de asombrarse por el giro tomado por la Escuela de París; cambio de paradigma que ha podido parecer tan sorprendente a algunos, que no vacilan en utilizar la locución “neogreimasiano” (Carani, 1997). Bajo el impulso de Jacques Fontanille principalmente —y en particular con su notable trabajo sobre los estados de la luz (1995), que inicia el movimiento—<sup>7</sup> esta corriente ha desplazado hacia la sustancia un interés que J. M. Floch y F. Thurlemann habían llevado inicialmente a la forma, y pone en evidencia, en lo sucesivo, el rol de lo sensible y de la percepción en la elaboración de la significación, así como también el de las cualidades materiales de los objetos percibidos. Verdadero regreso: lo subjetivo es considerado, en adelante, como un efecto del dato objetual.

Una de sus aportaciones originales de esta nueva corriente es la puesta en evidencia de las especificidades y de las potencialidades de la visión en los hechos de polisensorialidad y de sincretismo, que bien aparecen como uno de los terrenos más fecundos de la investigación contemporánea.<sup>8</sup> No se trata, en efecto, solamente de ver cómo los sistemas semióticos específicos (como el escritural y el icónico) se manifiestan en una misma

<sup>7</sup> Inicia pues, en este estado de su reflexión, el autor intenta, además, establecer una homologación entre los fenómenos físicos y fisiológicos por una parte, y las estructuras lógicas por otra. El giro está plenamente acabado con su reciente *Soma y Séma. Figures du corps* (2004).

<sup>8</sup> Este tipo de investigación rompe con el punto de vista *monocódico* que ha sido por mucho tiempo el de la semiótica visual, por lo menos cuando ella exigía no caer en la facilidad de una descripción empírica de las “relaciones entre palabras e imágenes”. Después de los fracasos de la primera semiótica del cine a las ambiciones demasiado generosas, la semiótica visual se ha preocupado, sobre todo, por aislar los códigos que podían ser descritos cuanto que ellos eran homogéneos y que se les aislaba a los unos de los otros: códigos icónicos, códigos indiciales, códigos simbólicos, códigos de color, de la forma, de la textura... Pero tal postura no puede tener más que un valor metodológico: el sujeto semiótico está en los hechos, confrontado a las manifestaciones semióticas que hacen interactuar los elementos provenientes de varias semióticas diferentes. Tenemos entonces que ver con aquello que llamamos convencionalmente

sustancia, sino de observar cómo los sincretismos enunciativos actúan en el seno de un mismo orden sensorial. Y entonces, en particular, descubrir la inserción de la heterogeneidad en lo visual. Tal perspectiva permite, por ejemplo, retomar con nuevos aires —más allá de los propósitos de Roy Harris (1999)— un estudio semiótico de la escritura.

Pero el impacto más importante de esta nueva sensibilidad, en general bastante compartida, es que, quizá, autorizará refundar una semiótica del mundo natural, si las categorías que fundan tal semiótica constituyen simplemente un conjunto jerarquizado de perceptos, y proveerá los medios para responder a la cuestión de la universalidad eventual de estos perceptos.

### Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1994), *Approches sémiotiques sur Rothko, Nouveaux actes sémiotiques*, No. 34-36, PULIM, Limoges.
- ARNHEIM, Rudolf (1981), "Style as a Gestalt Problem", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 39, t. III, pp. 281-289.
- BORDRON, Jean-François (1998), "Réflexions sur la genèse esthétique du sens", *Protée*, t. XXVI, No. 2, pp. 97-106.
- \_\_\_\_\_ (2000). "Catégories, icônes et types phénoménologiques", *Visio*, t. V, No. 1, pp. 9-18 (numéro spécial *La catégorisation perceptive. Les frontières de Soi et de l'Autre*).

semióticas sincréticas. Una apelación doblemente criticable. En principio porque la palabra semiótica no es adecuada: no son las semióticas en sí mismas las que son sincréticas, sino los enunciados observados. Mejor valdría hablar, entonces, de *discursividad sincrética*. Enseguida, la palabra sincrética reenvía generalmente a una combinación de elementos poco coherente. Habría sido deseable preferir *discursividad pluricódica* para designar a toda la familia de enunciados considerada como sociológicamente homogénea por una cultura dada, pero en la cual podemos aislar varios subenunciados que señalan, cada uno, un código diferente.

- CARANI, Marie (1997), "La sémiotique visuelle est-elle une approche 'formaliste'?", *Visio*, t. II, No. 3, pp. 105-126.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José (2000), *Retórica de la pintura*, Cátedra, Col. Signo e imagen.
- ECO, Umberto (1992), *La production des signes*, Paris, Livre de Poche.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF., Formes sémiotiques, [éd. orig. it. de 1984].
- \_\_\_\_\_ (1988), *Le Signe*, adaptation française de J.-M. Klinkenberg, Bruxelles, Labor, Médias, repris en collection Livre de Poche, No. 4159, Paris, Librairie générale française, 1992.
- FONTANILLE, Jacques (1995), *Sémiotique du visible: des mondes de lumière*, Paris, PUF.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Soma et Sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- FOUCAULT, Michel (1983), *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard [Versión en español: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1981].
- GRANGER, Gilles (1969), *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, Philosophies pour l'âge de la science.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, Coll. Langue et langage.
- \_\_\_\_\_ (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil.
- GRUPE μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, La couleur des idées, [Versión en español: *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Trad. Manuel Talens Carmona, Cátedra, Col. Signo e imagen, 1993].
- GUBERN, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, Argumentos.
- HARRIS, Roy (1999), *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa.

- HATWELL, Yvette, STRERI, Arlette, et GENTAZ, Edouard (2000), *Toucher pour connaître*.
- HAVELANGE, Carl (1998), *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, repris en Édition de Poche, Paris, Le Seuil, 2000, Coll. Points, num. 411.
- LAKOFF, George (1987), *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- LAVALLÉE, Guy (1999), *L'enveloppe visuelle du Moi*, Paris, Dunod.
- LINDEKENS, René (1976), *Éléments de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck.
- \_\_\_\_\_ (1971), *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris/Bruxelles, Didier/Aimav.
- METZ, Christian (1977), *Langage et cinéma*, Paris, Albatros.
- \_\_\_\_\_ (1977), *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck.
- \_\_\_\_\_ (1971), *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck.
- NEF, Frédéric (1976a), *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Complexe, Creusets.
- \_\_\_\_\_ (1976b), "Entretien avec A.-J. Greimas sur les structures de la signification", in Nef (éd.), 1976a.
- PETITOT, Jean (1992), *Physique du sens*, Paris, Éditions du CNRS.
- \_\_\_\_\_ (1996), "Les modèles morphodynamiques en perception visuelle" 2, *Visio*, t. I, num. 1, pp. 65-73.
- RASTIER, François (1991a), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF., Coll. Formes sémiotiques.
- \_\_\_\_\_ (1991b), Problèmes de sémantique cognitive, in G. Vergnaud (éd.), 1991, pp. 163-174.

- \_\_\_\_\_ (1994), *Image et langage*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de Valencia, Asociación Vasca de Semiótica, *Eutopias*, t. 47.
- SAINT-MARTIN, Fernande (1987), *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses universitaires de l'Université de Québec.
- SONESSON, Göran (1989), *Pictorial concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, ARIS/Lund University Press.
- STEINMETZ, Rudy (1994), *Les styles de Derrida*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, Le point philosophique.
- THOM, René (1972), *Stabilité structurelle et morphogénèse*, New York, Benjamin, Paris, Ediscience.
- VEBLEN, Thorstein (1978), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard.
- VERGNAUD, Gérard (1991), *Les sciences cognitives en débat*, Paris, Éditions du CNRS.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1997), *Philosophie des images*.