

Experimentación y análisis de la contemporaneidad del arte en el Laboratorio de Semiótica y socioantropología de las Artes (LABSEMNA).¹

Experimentation and analysis of the contemporaneity of art in the Laboratory of Semiotics and socioanthropology of the Arts (LABSEMA).

NICOLA DUSI ENTREVISTA A ROCCO MANGIERI

(pág 165 - pág 170)

NICOLA DUSI. Doctor en Semiótica, Universidad de Bolonia. Docente e investigador de Lenguajes Intermediales, Universidad de Módena (Reggio Emilia). Se ocupa de teoría del cine, serialidad, medios digitales, fotografía y problemas de intertraducción entre medios y artes visuales. Ha publicado, entre otros: *El cine como traducción: literatura, cine, pintura* (2003), *Del cine a los medios digitales. Lógicas de lo sensible* (2014), *Transposiciones e intermedialidades* (2015), *Fronteras de género* (2019a), *David Lynch: mundos intermediales* (2019b).

ROCCO MANGIERI. Teórico fundador del Laboratorio de Semiótica y Socioantropología de las Artes.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 14/01/2021 **FECHA DE APROBACIÓN:** 03/03/2021

ND: ¿De qué manera el Laboratorio de Semiótica y Socioantropología de las Artes ha experimentado y analizado la contemporaneidad de las artes, considerando principalmente el arte plástico y visual expuesto en galerías, museos y en espacios públicos?

RM: El laboratorio se funda, formalmente, anexándose a la Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes, Venezuela, en el 2005, considerando principalmente las artes plásticas y visuales expuestas en galerías, museos y espacios públicos. Antes de esta fecha estuvo vinculado operativamente a la Escuela de Artes y el Centro Universitario de Artes Visuales desde 1996. De este modo, podemos decir que nace en el interior de un espacio de producción y creación de artes visuales y artes plásticas que más tarde se convierte en una facultad con otras carreras formativas (danza, teatro, *performance*, música y diseño gráfico). Entre sus primeras funciones de investigación se encuentra la crítica de la obra de arte. El laboratorio se ocupó fundamentalmente del análisis y lectura semiológica e histórica de los artistas docentes y estudiantes avanzados de la escuela y de la ciudad de Mérida. Progresivamente, a partir del 2005 en adelante, el laboratorio incorpora la crítica historiográfica y estética a la escala local nacional e internacional, insertándose en proyectos museográficos y de curaduría organizados conjuntamente en galerías y museos de arte. Una de las etapas, a mi modo de ver más interesante, fue el vínculo de trabajo establecido entre el 2008 y el 2011 con la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y el Centro de Investigación en Artes Visuales coordinado en esos momentos por Juan Gil. Fue un acercamiento y una experiencia novedosa que articulaba la investigación formal con la actividad *in situ* de grupos multidisciplinares en base al concepto de *investigación-acción*, recorridos urbanos y periféricos cartografiados sobre el territorio que culminaban en una curaduría y museografía montada en los sitios del recorrido. Junto a esta experiencia, debo citar la participación del laboratorio en los procesos de selección y premiación de varios salones de arte latinoamericano, entre ellos los salones coordinados en forma extraordinaria por el pintor colombiano Gustavo Zalamea, entre 2008 y 2010.

ND: ¿Podría sintetizar el tratamiento que se ha dado a los objetos del arte desde la semiótica y cuáles han sido los enfoques teóricos más eficaces de la semiología para acercarse a ellos?

RM: Pienso que podríamos esquematizarlo en algunas etapas o fases. Estas fases se distinguen por la mirada teórica y metodológica que los semióticos han construido y aplicado al fenómeno y experiencia de las artes. Yo hablaría de una mirada que cambia y se enriquece debido, fundamentalmente, a un campo de influencias o, mejor, un campo en el cual —como se diría en la teoría de las catástrofes— aparecen atractores tan fuertes fuera del discurso dominante disciplinario que generan un efecto de pliegue teórico, la reacción de plegarse a otra mirada necesaria en cuanto nos permite observar, describir y percibir nuevas significaciones y los nuevos modos de operaciones semióticas que los objetos del arte van proponiendo y actualizando. En este sentido, como sabemos, en realidad, la semiótica es una *meta-semiótica*, un discurso segundo sobre el objeto semiótico. Toda obra de arte es una semiótica —recordemos el valioso esquema de Louis Hjelmslev en el primer estructuralismo semiótico— ya que, cuando menos, a cierto nivel de su articulación, se trata de un objeto que produce una cierta relación entre planos expresivos y planos de contenido. La mirada semiótica es una labor de desimplicar la articulación entre estos planos y, por tanto, debe construir *meta-objetos* —teóricos y metodológicos— que sean eficaces, en el sentido de poder captar, describir y comunicar la densidad semiológica del objeto de

arte. Ha existido una fase histórica de un análisis presemiótico mucho más historiográfico e iconográfico como en el caso de Panofsky y su escuela. También el arco temporal de unas semiologías del arte de primera generación entre 1955 hasta 1970, aproximadamente — en el caso de algunas lecturas de Roman Jakobson o de otros críticos e historiadores del arte italianos como Cesare Brandi o Giulio Carlo Argan, por ejemplo—. La fase semiológica de segunda generación se desarrolla a partir de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, precisamente con la realización del Primer Congreso de la AISS [Asociación Internacional de Seguridad Social] en Milán (1974). Esta fase es mucho más compleja, menos homogénea; de hecho, sigue viva actualmente. Es el caso de las grandes diferencias teóricas entre la mirada analítica de Greimas, Lotman y de Eco sobre la obra de arte, además de otros investigadores —Jean Petitot, Per Aage Brandt, Jean-Marie Klinkenberg, Omar Calabrese—. La siguiente fase es la que denomino como *de tercera generación*, a partir de mediados de los ochenta y que tiene como epicentro de atracción y despliegue metodológico la revolución tecnológica digital, la globalización cultural y artística, considerada, cuando menos, como fenómeno material casi ineludible. Considero, sin embargo, recordando a Foucault, que estas fases no se suceden linealmente, sino que se superponen y se cancelan parcialmente sin desaparecer.

ND: ¿Por qué considera valiosos los modelos y teorías de la semiótica para pensar y reflexionar sobre la obra de arte como fenómeno o acontecimiento significativo en comparación con otras teorías que estudian la producción artística?

RM: El valor se puede en cierto modo medir por la eficacia de la mirada semiótica en relación a sus objetos. Sabemos que todavía seguimos pensando en que, como área disciplinar, la semiótica debe construir sus propios objetos. Un objeto de arte no es, en principio, un objeto semiótico en sentido estricto, sino solo metafóricamente y en sentido amplio. Esta postura sigue siendo operativa y debe considerarse; así como el historiador o el sociólogo de las artes modela y construye sus objetos para, en cierta forma, establecer una homología estructural entre su método de lectura y la consistencia y densidad del objeto de arte analizado. Para decirlo de una manera muy simple, el objeto semiótico como tal es casi siempre una reducción abstracta y manejable de la complejidad fenomenológica, histórica y sociocultural de la obra, pieza u objeto de arte. El problema esencial es encontrar esquemas y modelos de análisis —constituyentes del objeto semiótico como tal— que sean eficaces en el proceso de percepción y descripción semiótica. Una percepción-descripción semiótica no es equivalente a un proceso de descripción sociológica o estética. Pero creo que, en los últimos diez años, hemos tenido que dar, cuando menos, dos giros hacia la fenomenología del arte, releyendo, entre otros, a Maurice Merleau-Ponty. Ha habido otros giros o contratos fiduciarios no libres de controversias, entre la teoría de las catástrofes de René Thom, la teoría de la complejidad de Edgar Morin o las influencias de la nueva fenomenología en Jean-Luc Nancy. Actualmente, por ejemplo, parece inevitable no retomar la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari para poder comprender y analizar eficazmente la complejidad de la producción artística vinculada a las redes globales y sociales. Por último, la semiótica del arte ha debido reconfigurar su aparato o dispositivo teórico en el ámbito de las discusiones sobre el final del arte (a partir de Arthur Danto) y sus desarrollos posteriores. Cuestión de límites teóricos, diría Eco, pero también de flexibilidad y elasticidad estratégica para conectarse a los distintos y variables modos de producción de sentido de lo que podemos denominar como *arte*. Por último, el efecto o contenido acontecimen-

tal de lo que llamamos *arte* se ha transformado casi completamente, como sabemos, ya a partir de las observaciones profundas de un Walter Benjamin y los efectos de la replicabilidad. Me interesa muy particularmente las categorías de apertura, de indeterminación, de no-finitud, incluso de cierto efecto de destemporalización y de incompletud que rodea y atraviesa el arte actual, además de las figuras semiológicas de la expansión y de la contracción. La Bienal de Venecia del 2020 se realizó dentro de la figura de la expansión y la virtualidad. Ahora estamos interesados particularmente en la significación de la creación de espacios personales en las artes.

ND: ¿Existen diferencias notables entre la manera de percibir y analizar del crítico de arte especializado en la semiótica visual con otros enfoques y miradas de la crítica del arte?

RM: Las diferencias ciertamente existen y se consideran como una necesidad para la definición del campo de trabajo de cada disciplina, campo de conocimiento o mirada teórica. Todavía está vivo el dilema entre la concepción de la semiótica como una epistemología científica en sentido estricto o la construcción de una mirada. No es lo mismo, en sentido estricto, producir una lectura crítica para una revista que producir un análisis semiótico extenso. Existen limitaciones de escritura, tipos de lectores, espacio disponible en páginas, enfoque de la revista o publicación. Hay revistas o espacios enteramente dedicados a la investigación semiótica de las artes, así como revistas o medios especializados en la crítica de la producción artística. No es nuevo, aunque también hay publicaciones, medios o soportes en los cuales se produce una suerte de hibridación teórica entre ambas miradas. No es común encontrar este tipo de combinación, pero pienso, por ejemplo, en algunas revistas europeas y latinoamericanas, entre ellas, las revistas *Alfabeto*, *Carte Semiotiche* y *Versus*, en Italia; *Signa*, en España, con varios números monográficos dedicados a las artes; *Eikon*, en Portugal; la serie *Lenguajes*, en Argentina —que incluye en su breve publicación algunos trabajos importantes sobre las artes visuales y su relación con el cine—; las revistas *Curare*, *espacio crítico para las artes e Inventio*, de la Universidad de Morelos en México; la revista *Errata*, en Colombia. Ciertamente, y así ha ocurrido en Latinoamérica desde finales de los sesenta, los críticos e historiadores de arte han utilizado conceptos y modelos semiológicos en sus procesos de lectura y de análisis; ha sido el caso de Marta Traba, en Colombia; Juan Acha y Cuauhtémoc Medina, en México, o de Gerardo Mosquera, en Cuba, Félix Suazo y María Elena Ramos, en Venezuela.

ND: Sabemos que la experiencia estética impacta de manera sensible en la percepción y la lectura de las obras del arte; desde este punto de vista, ¿qué vinculación tiene la semiótica con la estética?

RM: Pienso que se trata de un vínculo y de una relación históricamente reconocida. Si hablamos de una relación formal institucional no tanto; de hecho, los filósofos dedicados a la estética, con raras excepciones, mantienen ciertas distancias con la semiótica. Es raro ver, por ejemplo, un Departamento Académico de Filosofía y Estética, cuando menos, hasta bien entrado el siglo XX, a finales. Si consideramos, en cambio, una relación de miradas internas, a modo de análisis podemos decir que la mirada estética se ha cruzado innumerables veces con la mirada semiótica. Evidentemente depende de lo que se entiende por estética. Ha habido fuertes cambios en el concepto de belleza, de obra de arte, y se ha reformulado, varias veces, la consistencia y validez de una mirada estética. Nos hemos desplazado definitivamente de una mirada estética normativa, canónica y trascendente a

una mirada más descriptiva, más fenomenológica e inmanente. Como decía un historiador presemiótico de los sesenta, Ernst Gombrich, no hay arte, sino artistas. Podríamos parafrasearlo diciendo que no existe la semiótica, sino semióticos. Por otra parte, no deberíamos orientarnos exclusivamente a estilos, grandes formaciones discursivas permanentes, sino considerar la particularidad de eso que llamamos *obra*, *fenómeno*, *pieza* o *experiencia individual*, como objeto o fenómeno generador de una experiencia, una mirada sobre el mundo. En semiótica podemos hablar, entonces, de una mirada indexical sobre el *objeto*, pero también metafórica y enciclopédica —en sentido de Eco— cuya atención está sobre *esa* particularidad existencial, quizás en lo irrepetible y efímero de su existencia, lo indeterminado e incluso lo neutro, por tanto, ya no es completamente eficaz hablar de categorías opuestas, sino más bien de mediaciones semiológicas, propias del arte. En la actualidad, por un proceso de hibridación cultural que en Latinoamérica se inicia ya a mediados de los setenta, se ha extendido esta mirada al campo académico, pero creo que la estética y la semiótica están mucho más articuladas que en buena parte de las universidades europeas. No es difícil encontrar hoy en día departamentos o grupos de investigación interdisciplinarios y multidisciplinares —en Argentina, Brasil, México, Colombia o Venezuela— donde la mirada estética se cruza con la mirada semiótica.

ND: ¿Cuáles han sido las fases, experiencias o etapas más importantes del LABSEMA en relación a la difusión de sus investigaciones en el campo de la semiótica de las artes?

RM: Una de las etapas más relevantes ha sido, desde mi experiencia, el trabajo conjunto con la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y con el Centro Nacional de Artes, Ministerio de la Cultura de Bogotá, entre 2008 y 2011. Formamos parte de un equipo multidisciplinario de investigación-acción en el marco del proyecto museográfico itinerante y de producción artística comunitaria, propuesto por Juan Gil. Otra fase importante ha sido la participación del laboratorio en la definición y creación de proyectos académicos de escuelas, departamentos y facultades de arte, especialmente en la creación de la Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes y particularmente en la definición de campos y líneas de investigación.

ND: ¿Con cuáles otros campos disciplinares o teorías se ha relacionado la semiótica del arte para acercarse a la crítica del arte?

RM: Pienso, sin poder abarcar todo el amplio arco histórico y temporal de estas relaciones, en las críticas pioneras de las artes que se realizan en Italia, Francia y Argentina, entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta. Recordemos en el caso italiano y en el ámbito de la arquitectura y del diseño, el trabajo crítico de Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan o Cesare Brandi —este último particularmente interesado en el estructuralismo—. Más tarde tenemos al arquitecto Paolo Portoghesi y a Manfredo Tafuri, quienes combinan la operación crítica con la historiografía y el análisis formal de las obras de arte con categorías semiológicas. En los ochenta y noventa la semiótica es mucho más extendida a nivel de la crítica de arte e incluso se inserta claramente en proyectos museográficos y de curaduría. No puedo, en este momento, dar referencias precisas, pero, por ejemplo, en el ámbito italiano, alemán y francés —en el marco de los festivales y muestras internacionales de arte, como las bienales—, podemos encontrar una relación entre la mirada del crítico de arte y del semiólogo. Como vimos es una cuestión epocal y de *grados de intensidad*. Pero, sin ir más lejos, encontramos en el mismo Barthes, y en su modo ensayístico y original de acercarse al núcleo significante del arte, numerosos ensayos que oscilan entre

la operación crítica o valorativa y la operación semiológica de la descripción estructural de un objeto, como en su libro *El susurro del lenguaje*. El acercamiento ha sido producido de formas diversas por los intereses y el modo de abordar de los mismos críticos de arte y de los semiólogos que, de una manera más decidida a partir de mediados de los ochenta hasta hoy, han generado lo que podría denominar como *una ocupación territorial y de competencias asignadas culturalmente*, de tal modo por ejemplo, que semiólogos como Umberto Eco u Omar Calabrese ejercieron la crítica de arte en la prensa cotidiana y, por otra parte, un crítico de arte como Walter Mignolo hace uso de categorías y esquemas semiológicos. Recientemente (2020), si observamos los textos de un encuentro de la Asociación de Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano podemos ver toda una serie de ensayos cuyos títulos se vinculan a la mirada semiótica. Creo que el futuro de la semiótica está en la orientación hacia un proceso de hibridación teórica y metodológica, sobre todo en el interior de las diferencias de su propio campo disciplinar y luego en relación a otras disciplinas que siempre han sido cercanas, como la sociología y la antropología. Pero también, y este es el punto fundamental, en sus vínculos con campos aparentemente muy alejados de sus modelos y categorías. También pienso que podría, con bastante aproximación y en una fase pospandemia, producirse una fuerte reorganización entre lo que consideramos como *semióticas generales y semióticas particulares* (entre ellas las semióticas del arte). Pienso que se pondrán en primer plano las *ecosemióticas* enfocadas al universo de todo lo viviente, la sostenibilidad, las tensiones entre lo local y lo global, pero a partir del problema ecológico y existencial. Visualizo una semiótica de las artes muy relacionada con la *mirada ecosemiótica* que, como sabemos, comienza a perfilarse a comienzos del siglo xx.

NOTAS

¹ El LABSEMA reúne un grupo multidisciplinario de investigadores locales e internacionales, entre ellos: Freddy Torres, Artes Escénicas y Teatología; Jorge Urueña, Artes Visuales y Estética; Elizabeth Suarez, Teoría de la Comunicación Visual; Mónica Torres, Literatura y Artes Visuales; Evelina Deineka, Neurociencia y Artes; Lydia Elizalde, Teorías y Crítica del Arte Contemporáneo; Oscar García Cuentas, Arte Público y Semiótica del Espacio; Carolina Pérez Puerta, Historia del Diseño y Semiótica; Rafael Saavedra, Musicología y Semiótica.

