

As pinturas non din non¹

Sol Worth

Neste artigo querería comeza-la exploración de cómo e qué tipo de cousas significan as iconas². Tamén quero explorar como é que a maneira de significar das iconas difire da maneira en que significan cousas coma as “palabras” ou “linguas”. Por mor de explorar tales cousas, vou comparar “palabras” e “pinturas” atendendo a dimensións que me parecen cruciais para a existencia dos signos tanto verbais coma visuais, en canto son modos de comunicación. Vou presentar en primeiro lugar un bosquejo de dous tipos de significado. Refírome ós que chamei *significado comunicativo* e *significado interactivo*, e vou relacionar tales significados coas castes de interpretacións que se poden facer dos signos visuais (pictóricos) e verbais (lingüísticos). En segundo lugar, vou manter que as iconas (cadros, filmes, televisión e escultura) non poden ser signos falsos nin verdadeiros, e daquela non poden comunica-la caste de enunciados dos que o significado se poida interpretar dicindo que son falsos ou verdadeiros. Vou manter despois que a interpretación das iconas é moi diferente da interpretación das palabras no que atinxe ó así chamado código pictórico (ou, dito doutra maneira, convención ou “gramática” pictórica) e tamén que os aspectos sintácticos, prescriptivos e verídicos da gramática verbal son moi difíciles de aplicar ós acontecementos icónicos. Despois, vou tentar amosa-las diferentes presuposicións que acompañan as diferentes estratexias de interpretación³, e amosar que tales presuposicións (de intención, no caso da comunicación, e de existencia, no caso da interacción) determinan como é que tratamo-lo concepto de verdade ou falsidade no caso das iconas.

Antes de comezar a discuti-lo problema do significado comunicativo, gustaríame clarifica-la distinción que vou facer entre *signos pictóricos*, ou *signos visuais*, e o termo *pinturas* (ou iconas). A literatura semiótica, quer ignora as “iconas”, quer as iguala con algo chamado signos pictóricos ou visuais. Os signos, como sabemos, poden darse en estado natural. O vento, e as árbores a se dobrar con el, poden virar signo ou signos dun trebón inminente. Quere dicir, podemos abstraer e separar do fluxo natural de acontecementos un conxunto de unidades que podemos chamar signo (e tratar en calidade de signo). Calquera cousa pode virar signo desa maneira, sempre que canxe cos nosos criterios particulares do uso de signos. Un solpor en xeral, ou un solpor en particular pode virar signo, mais nunca pode virar icona, porque unha icona non é acontecemento natural ningún. Pode, se o o observador quere pensalo así, indicar certas relacións cos acontecemetnos naturais, mais unha icona é un acontecemento simbólico e, daquela, un *artefacto social creado*.

As iconas poden significar de maneiras moi diferentes, e tamén significar cousas diferentes. Despois, vou manter que o significado dunha icona en certo nivel de interpretación determina qué signos compoñen esa icona noutro nivel. Espero, logo, que os lectores deste artigo traten o termo *icona* con certa noción ou idea de distinción entre el e mailo termo *signo*.

Abofé que excede as intencións deste artigo tratar *in extenso* ou amplamente o termo *significado*. Vou tentar limitarme canto poida, procurando termar todo o que dea dun concepto tan esbaradizo. Por mor de compara-las iconas coa lingua (quere dicir, por mor de compara-los os signos visuais cos signos verbais) atendendo ás dimensións do significado, cómpre distinguir polo menos dúas castes de significado: *significado interactivo* e *significado comunicativo*. As pinturas (ou “iconas”) e, pró caso, as palabras,

¹ Sol Worth, “Pictures can’t say ain’t” en *Studying Visual Communication*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981, pp. 162-184.

² Este artigo apareceu por primeira vez na revista italiana *Versus*, n. 12 (1975), pp. 85-108, dirixida por Umberto Eco. Esta edición revisouse para eliminar seccións que repiten cuestións expostas no artigo “Estratexias simbólicas”. (Nota do autor)

No orixinal inglés emprégase o termo “*pictures*” que, segundo os contextos, podería traducirse por “pintura”, “representación pictórica” e, mesmo, con abstracción máis xeralizadora “figura (visible)”. Esta versión emprega o termo “icona” para traducir *picture*, ampárandose na tradición de estudos que vai de Ernst Gombrich, autor do libro *Icones Symbolicae*, e Erwin Panofsky a Umberto Eco, que no ano de edición deste artigo publicou en Indiana unha importate “crítica da iconicidade” no “Tratado de semiótica xeral”, posteriormente matizada nos libros *Kant e l’ornitorrinco* (Eco, 1997) e mesmo en *Dire quasi la stessa cosa* (Eco, 2003).

³ Boa parte do traballo verbo de estratexias de interpretación exposto neste artigo, tanto teórico coma empírico, fíxose en colaboración con Larry Gross e publicouse en Worth e Gross (1974). Durante a redacción deste artigo, beneficeime tamén das discusións con el. Cf. Sol Worth e Larry Gross, “Symbolic Strategies”, *Journal of Communication* 24, pp. 27-39.

significan en ambos a dous sentidos, pero a maneira de significar de ambos a dous modos interpretativos (ou estratexias interpretativas) é completamente diferente. Tal diferenza na maneira (no *cómo*) de dar co significado determina en grande medida a caste de significado e mailo nivel de significado co que convivimos tanto no nivel articulario coma no interpretativo.

Imos comezar co significado interactivo, pois, en certa medida, é dunha clase máis ampla e abrangedora do que o significado comunicativo. Unha posición mantida por algúns teóricos (Charles Morris 1946, sería o exemplo paradigmático) mantén que os signos “dispoñen” algunha “resposta” ou “disposición a responder” e que a tal resposta é o significado do signo ou está intimamente conectada co que o signo significa. Isto é, logo, similar a certas teorías da comunicación que definen a comunicación a xeito de situación na que dúas ou máis entidades son mutuamente interdependentes. Entón, os xenes, músculos e mailas partículas atómicas, igual cá xente a través de xeracións e espazos, “teñen significado” os uns para os outros: están en comunicación. É verdade que, se un obxecto ou acontecemento causa un elemento correspondente de comportamento ou está en correlación con el, podemos dicir dalgún xeito que o acontecemento X “ten un significado” en relación con acontecemento Y. En certo senso, todo estímulo *significa* a súa resposta, e os experimentos co can de Pavlov, secomasí a investigación subsecuente no condicionamento operante (ou “condicionamento operativo”, “condicionamento por medio de desenvolvemento de accións”), amosan que algunhas respostas si que *significan* os seus estímulos. Sexa como for, a interdependencia mutua, unha relación estímulo-resposta, ou calquera outra forma de interacción na que as entidades ou a xente meramente se impliquen no seu entorno, non me parecen dimensións coherentes sobre as que se poida construí-lo entendemento do comportamento simbólico, da comunicación e do significado.

Imos logo examina-lo significado interactivo dende outro punto de vista: o da interpretación. Observamos un acontecemento no “mundo real” e por veces somos capaces de dicir “significa...” Nese senso, o significado do mundo que temos arredor é unha interpretación que temos que facer “correctamente” por mor de seguir vivos. Gustave Bergmann fixo decote unha puntualización similar nas súas clases de lóxica. Dixo: “Apostaría a miña vida polo feito de que o sol vai saír mañá –mais non a miña reputación filosófica, pois nunca dei probado unha inducción.” El atribuiría e atribuiu, con efecto, significado ó movemento do sol exactamente no mesmo senso no que eu vou tentar face-la distinción.

Nun senso máis amplo e non restrictivo, podemos, abofé, observar e interpretar tanto os acontecementos-signos (“*sign-events*”) naturais coma os acontecementos-signos simbólicos. Quere dicir, podemos ollar para a árbore a se dobrar co vento, ou ler unha novela, ver unha obra de teatro, un filme, unha pintura, e cousas parecidas. De todas esas cousas podemos dicir que “significan”. Permítaseme, con todo, limitarme neste artigo ós acontecementos simbólicos feitos polo home. A figura 5-2 do artigo “Estratexias simbólicas”⁴ é unha representación esquemática xerárquica dalgunhas das diferentes maneiras nas que se pode atribuír significado a acontecementos simbólicos. A diferenza maior que cabería indicar neste punto é a distinción entre a estratexia interpretativa de *atribución* e a estratexia interpretativa de *implicación/inferencia*. Cómpre facer énfase tamén na natureza xerárquica destes dous procesos. Abofé que se aprende a facer inferencias, mais non se perde a capacidade de facer atribucións. Os procedementos de implicación/inferencia desenvólvense sobre estadios de recoñecemento anteriores. Polo momento, ímonos concentrar no que chamei “interacción” na figura 5-2 (nesa parte específica do proceso interpretativo que está conectada coa estratexia de atribución).

Ó usa-lo termo *significado atributivo*, quero distinguir un proceso polo que a xente, en xeral, impón, imputa ou dispón en acontecementos simbólicos coñecementos que teñen dentro dos seus eus psicoculturais, por oposición a outros procesos que vou expor críticamente chamándolles *comunicativos*, nos que a xente interpreta o significado dos acontecementos simbólicos usando o coñecemento que adquire fóra de si e dentro do *propio acontecemento simbólico*.

A comunicación, segundo vou usa-lo termo aquí, defínese a xeito de *proceso social, nun contexto específico, no que se producen, transmiten e perciben signos, que se tratan a xeito de mensaxes dos que se pode inferi-lo significado*.

Volvendo á figura 5-2, dos conceptos de articulación e interpretación podemos pensar que son comparables á produción e transmisión de signos, así como á súa percepción e tratamento subsecuente. Mentre-la percepción e mailo tratamento subsecuente dos acontecementos simbólicos pode concibirse a xeito de actos de interpretación, e a produción e transmisión poden concibirse a xeito de actos de articulación, o certo é que tamén se poden considerar máis fructíferamente a xeito de partes dun *proceso*, que eiquí imos chamar *articulación/interpretación*. O tal proceso vai explicarse como se fose similar ó de *implicación/inferencia*. No prestar atención á natureza procesual destas estratexias cognitivas, podemos tratar do feito de que non se pode entender un se non é en termos do outro. Articulamos en termos das interpretacións subsecuentes que esperamos, do mesmo xeito que implicamos só nos termos que

⁴ Sol Worth e Larry Gross, Estratexias simbólicas en *Studying Visual Communication*. Cf. Sol Worth, *Studying Visual Communication*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.

esperamos que outros usen cando fan inferencias. Á inversa, interpretamos (no senso comunicativo) en termos que recoñecemos articulados e inferimos que o que presumimos se tentou implicar.

Vou argumentar, en consecuencia, que o proceso de inferencia non pode ter lugar sen que o intérprete presuma algunha intención e que esa implicación igualmente require intención. Alén diso, vai ser necesario, por mor de investigar tal proceso, entender que os roles do implicador e do inferidor pódenos e probablemente débenos manter simultaneamente a xente que está en situacións de comunicación determinadas. En tales situacións, cada mente conmuta cara adiante e cara atrás entre articulación e interpretación, preguntándose cousas como: “Se eu digo (ou pinto, ou secuencio nun filme) desta maneira, tería sentido (dadas as convencións, regras, estilo, e cousas semellantes coas que estou a traballar)?”

Nesta altura, debería ficar claro que estou a suxerir que o significado non pode ser inherente ó propio signo, senón que máis ben existe no contexto social, nas convencións e nas regras dentro das cales e polas cales as estratexias articulatorias e interpretativas son invocadas por produtores e intérpretes de formas simbólicas. No meu ver, logo, só cando a estratexia interpretativa asume que a produción e maila transmisión son articulatorias e intencionais pode inferirse o significado comunicativo. No senso comunicativo, logo, a articulación é simbólica, e as estratexias interpretativas idéanse (ou “proxéctanse”) dentro de contextos sociais por mor de nos capacitar para facer inferencias de implicacións.

O meu obxectivo é estreitar máis do que amplia-lo uso común do termo, logo o argumento que vou expor máis adiante é que todas e cada unha das interpretacións do significado (coherente co proceso psicocultural que se dá dentro de cada individuo) é posible, en calquera dos modos de significar, gracias ó uso dunha estratexia de *interacción-significado*. As comparanzas de pinturas e verbas, poño por caso, a través de liñas interactivas e atributivas só están vinculadas polo poder creativo do intérprete, máis do que polo poder articulatorio do creador.

Imos, logo, examina-la estratexias para a interpretación do significado que é comunicativo, e que usa o proceso social de implicación e inferencia. O uso que lle dou ós termos *implicación/inferencia* non é contradictorio co que se lle dá na lóxica formal, mais non é o mesmo, polo menos en certo nivel. Uso tales termos no senso *etnográfico*, referíndoos ó uso intencional do material simbólico segundo as maneiras de un grupo que o comparte, precisamente por mor de inferir significado dos signos e acontecementos sýnicos (“*sign-events*”). Tal proceso (a comunicación) que, segundo estou a propor, pode tratarse á maneira dunha dimensión na que as comparanzas de significado poden facerse entre modos verbais e visuais é, dalgún xeito, similar ó que outros propuxeron a modo de proceso por medio do que a pintura ou a arte poden acadar significado (Boas 1955; Gombrich 1961; Kris 1952; Panofsky 1959).

Cando uso calquera acontecemento a xeito de acontecemento simbólico, a xeito de signo, con intención de compartir con outros, estou a usalo de xeito implicativo. Con todo, só uso esa estratexia implicativa cando conto con que outros coñezan as regras e convencións polas que estructurei os meus signos e supoño que aplicándoas farán as inferencias que son “adequadas” á estrutura. Cando uso os signos dese xeito, estrutúroos e espero que outros saiban e recoñezan esa estrutura e que a usen por mor de facer inferencias.

Con todo, a proba do uso das estratexias de comunicación-significado, está no razoamento que leva a unha interpretación, máis do que no coidado ou correspondencia entre inferencia e implicación. Para que unha interpretación sexa “correcta” non cómpre que exista unha situación de comunicación. Só é necesario que ambas a dúas partes compartan verdadeiramente un conxunto de convencións verbo da comunicación. O articulador e/ou o intérprete teñen que asumir certa intención por mor de comunicar. O articulador ten que estruturar dentro dun contexto social, e o intérprete ten que asumir tal intención por mor de estruturar.

Imos tratar agora da asunción da intención que, segundo o meu argumento, é necesaria para que exista o significado comunicativo. Cando un neno, ou pró caso un adulto, non dá recoñecido unha estrutura, fará interpretacións por medio da atribución. Cando recoñece a estrutura, pode saber que se requiren estratexias de implicación e atribución, ou pode que queira invocar tales estratexias nun contexto particular. As razóns para tal coñecemento están incrustadas no recoñecemento estrutural, e para tal recoñecemento é fundamental o que vou chamar *presunción de intención*.

A intención non é, neste uso do termo, un dato empírico ou proceso perceptual como pode ser ve-las cores, escoitar sons, sentir frío ou calor. Tampouco pode verificarse, segundo xa suxerín, como se fose o resultado dunha interpretación, como se se fixese a interpretación “correcta”.

A comunicación (e as correspondentes implicación e inferencia de significado) é un proceso no que un produce un conxunto de formas simbólicas ou signos dunha maneira determinada (verba, pinturas ou son) e, igualmente, en certo código. A natureza social deste proceso está incrustada na presunción da intención. A presunción é, no básico, que os signos que a xente escolle están codificados e que as relacións entre signos ou elementos son convencionais.

Tal presunción de intención fundaméntase e apóiase nunha variedade de “coñecementos” que xorden da condición que cada individuo ten de “membro dun grupo”: sabemos, tácitamente, como fala-la linguaxe do noso grupo, ou como é que a xente “coma nós” se comporta na rúa, nas aulas, fai filmes e prepara artigos para revistas. É ben previsible que a primeira razón para algunha presunción específica da intención sexa que a forma que escollemos interpretar está socialmente codificada como forma que é posible ou certamente intencional. A todos se nos ten por social e psicolóxicamente responsables de certos aspectos do noso comportamento, nomeadamente do noso comportamento simbólico, e todos sabemos que en certas condicións e contextos outros membros do noso grupo esperarán de nós que recoñezamos iso e que actuemos en consecuencia.

A interpretación consiste, no senso comunicativo, nun proceso polo que X (o intérprete) trata Y (o enunciado, signo ou mensaxe) de tal maneira que a intención asumida é para X unha razón para interpretar de certa maneira, máis do que pura causa da súa interpretación. A proba da presunción da intención non é contraste isomórfico ningún entre o enunciado pretendido e a interpretación, senón máis ben a razón e o razoamento dado polos que responden (ou “por aqueles ós que a mensaxe apela”).

Esta concepción da intención e mailo significado difire de moitas teorías referenciais, comportamentistas e semióticas que tratan o significado como se non tivese moita relación coa implicación, a inferencia e a intención (ou como se estivese divorciado de implicación, inferencia e intención). Básicamente, estou aquí a manter que unha teoría do significado segundo o modelo de estímulo-resposta que se preocupe polas tendencias ou disposicións para se comportar de certas maneiras na presentación de signos é totalmente inadecuada para unha teoría da interpretación que teña por axiomático que o comportamento simbólico humano pode ser comunicativo e está relacionado seminalmente co significado.

O noso uso do termo intención eiquí é abondo semellante ó de Grice (1957), quen dicía que o enunciado: “A quixo dicir algo verbo de Y” é bastamente equivalente a “A pronunciou X coa intención de inducir unha crenza por medio do recoñecemento desta intención” e que “non só se debeu pronunciar [X] coa intención de inducir certa crenza senón tamén...o enunciador debeu tentar que certo “público” recoñecese a intención que había por tras do enunciado.”

A lingua e as estruturas gramaticais por medio das que tódolos falantes aprenden a recoñece-la forma lingüística son, en xeral, o paradigma máis próximo ós recoñecementos estruturais que usamos para verifica-las nosas interpretacións de significado. Con todo, noutros contextos e modos, podemos darnos a estratexias moi complexas. Podemos recoñecer estruturas poéticas coma a rima, o ritmo, o metro, usando outras convencións e regras (coma as da poesía ou música) e proceder a partir delas.

Se, para leva-lo argumento máis lonxe, queremos expor por qué é que calquera querería invoca-la inferencia como se fose contraria á atribución (qué é claramente máis doada, e mesmo máis divertida) en canto xeito de dar significado ás iconas, deberíamos ser capaces de amosar que os signos de implicación/inferencia están presentes dentro da estrutura recoñecida do propio acontecemento-signo (“*sign-event*”). Grice expone de xeito abondo preciso ó indicar que un acontecemento de significado (“*meaning-event*”) non só debe ser articulado “coa intención de inducir certa crenza senón que...o enunciador debeu procurar certa “audiencia” (ou “público”, “*audience*”) para que se recoñeza a intención por tras do enunciado.” Aínda que este concepto de significado foi máis decote usado para describi-lo significado no modo verbal, Grice ofrécenos algúns exemplos particularmente instructivos do reino visual que poden servir tanto para clarifica-los meus propios argumentos como para a asunción da intención e para actuar a xeito de ponte entre os conceptos necesariamente preliminares de comunicación e significado e a seguinte exposición crítica do uso do negativo nos signos visuais.

Compárense os seguintes dous casos:

Amósolle a X unha fotografía do Señor Y tratando con familiaridade indebida á Señora X. Fago un debuxo (ou “icona”) do Señor Y comportándose dese xeito e amósollo ó señor X.

Atópome con que quero negar que no caso (1) a fotografía (ou a mostración dela que lle fago ó Señor X) signifique algo; á vez que quero afirmar que no caso (2) a fotografía (ou no meu debuxo ou pintura) significa algo (que o Señor Y tratou con indebida familiaridade), ou cando menos que por medio dela quixen dicir que o Señor Y fora indebidamente familiar. Cal é a diferenza entre os dous casos? Seguramente que no caso (1) o recoñecemento do Señor X da miña intención de lle facer crer que había algo entre o Señor Y e a Señora X é (máis ou menos) irrelevante para que a fotografía produza este efecto. O Señor X podería ser levado polo fotografía a sospeitar, polo menos, da Señora X, mesmo se en troques de lla amosar, lla deixase na habitación como por accidente; e eu (o fotógrafo que a amosa) non deixaría de ser consciente diso. Sexa como for, habería unha diferenza no que atinxe ó efecto da miña

pintura do Señor X, entenda el ou non que o tento informar (facelo crer algo) verbo da señora X, e non só estar facendo garabatos para me entreter ou tentando producir unha obra de arte. [Grice 1957: 382-83].

Paréceme correcto dicir que “habará unha diferenza no que atinxe ós efectos da miña pintura (ou “icona”) no Señor X, sexa el consciente ou non de que tento informar...” Sexa como for, Grice puxo despois desas palabras unha cláusula final que me parece completamente equívoca “...e non estar só facendo garabatos ou tentando producir unha obra de arte.” Está claro que debe querer dicir que, dalgún xeito nin os garabatos nin as obras de arte se usan para portar signos de intención e significado (ou son incapaces de portar intención e significado). Penso que Grice cae eiquí no hábito de pensamento que pareceu prevalecer inadvertido e sen criticar durante moito tempo tanto na lingüística coma na filosofía da linguaxe, e asume logo que o modo lingüístico é capaz de significar e que as cousas chamadas “arte” (garabatos), sexan verbais, visuais ou musicais, non son capaces de portar significado.

Cae moi lonxe das ambicións deste artigo meterse nunha revisión deste estado de cousas académico, ou filosófico, nin que fose brevemente. De por parte, certo senso do contexto no que se desenvolveu o meu pensamento podería resultar clarificador. Estou a pensar en conceptos sobre a lingua identificados co positivismo lóxico máis temperán que non só mantiveron que os modos expresivos non lingüísticos eran inherentemente insignificantes (ou “asignificantes”; “*meaningless*”), senón que meteron tamén no saco das actividades insignificantes (“*meaningless*”) a “poesía” e maila “arte”⁵. Boa parte do debate verbo da lingua dese período ocupábase de conceptos de Verdade e Falsidade e das maneiras (táboas de verdade) en que a linguaxe podería producir enunciados que se puidesen cualificar de Verdadeiros ou Falsos, ou das maneiras en que podemos cualifica-los referentes da lingua de Verdadeiros ou Falsos. Tamén estou a pensar na corrente de investigación lingüística que parte Bloomfield e a través de Zellig Harris fixo un grande esforzo para defini-la lingua sen usa-lo concepto de comunicación nin de significado de xeito ningún.

Os críticos de arte, historiadores e estetas, nomeadamente, estiveron tan influídos por esas nocións lingüísticas que desenvolveron razóns detalladas sobre o que representaban as iconas, se (segundo deron en crer) non eran de feito insignificantes (ou asignificantes, “*meaningless*”). Coido que, en boa parte, foi en resposta ás suposicións de insignificancia polo que os estetas modernos desenvolveron teorías da pintura a xeito de expresións, emocións, semellanzas, estruturas de emoción e cousas polo estilo. As “iconas” a xeito de clase (diferenciándose de algo chamado “arte”) case nunca se estudaron nin foron obxecto de consideración entre os historiadores da arte, os críticos e os filósofos da arte. Do mesmo xeito có estudio da lingua desenvolvido polos lingüistas poucas veces se preocupou de cousas coma a “poesía” ou a “literatura”, no reino visual estudiamo-la “arte de pintar” máis do que as pinturas (ou “iconas”), “arquitectura” máis do que edificios e “escultura” máis do que estatuas. Paréceme que se temos que empezar a estudar como é que significan as iconas (ou “pinturas”; “*pictures*”), temos que estudia-las pinturas (ou “iconas”) máis do que a “arte de pintar”, os filmes máis do que o cinema, o debuxo (tanto en papel coma en paredes, de nenos tanto coma de adultos) máis do que as gráficas, e as estruturas visuais máis do que a composición ou deseño.

Probablemente sexa certo que a semellanza ou correspondencia coa “realidade”, e daquela o recoñecemento dos signos pictóricos “representativos” ou referenciais, acontece nun nivel biolóxico básico, e acontece nun estadio de desenvolvemento anterior ó do recoñecemento de signos verbais. Abofé que sería abondo tentador argumentar que os acontecementos pictóricos son icónicos en relación co real, mentres-los acontecementos verbais son simbólicos e arbitrarios, e que á vista de que o recoñecemento das iconas (ou “representacións pictóricas”, “*pictures*”) é máis doado, e as presuncións de existencia son máis razoables no caso das iconas (“*pictures*”), a atribución é, logo, algo naturalmente posterior. O profesor Gombrich (1961) arruinounos para sempre esta tentación coas análises que fixo da natureza convencional do “realismo” pictórico. Gombrich amosa que é difícil asumir-la posición de que o debuxo “representativo” sexa de feito representativo *porque* sexa esa a maneira en que ve o ollo. O que eiquí nos ocupa é unha interacción entre convención e correspondencia. No caso das iconas, o coñecemento das convencións parece máis importante do que a habilidade para recoñece-la correspondencia. No caso das iconas, no nivel de recoñecemento máis temperán, parece máis importante certo coñecemento das regras de correspondencia.

Con todo, en canto superamos ese primeiro estadio de recoñecemento, e comezamos a tratar de significado comunicativo e do recoñecemento correspondente de orde e estrutura, as diferenzas que parecería haber entre iconas e palabras parece virar trivial. Mentres permanecemos nun nivel de atribución-significado, as cuestións de representación, correspondencia e similaridade de funcionamento biolóxico convértense nas dimensións máis importantes da comparanza, e a diferenza entre os dous modos colle proporcións máis grandes. Cando pasamos ós niveis simbólicamente complexos (por

⁵ Foi Carnap quen urxiu a que os enunciados inverificables se tivesen por puramente expresivos e non se confundisen cos enunciados significativos.

oposición ós biolóxicamente complexos) estas cuestións parecen menos importantes. Os métodos para recoñece-la orde e estrutura tanto nas palabras coma nas iconas parecen ser procesos cognitivos similares. A maneira en que percibimos cousas coma a orde e maila estrutura son, segundo o meu parecer, “meta”-operacións que a mente humana impón tanto ó universo “real” coma ó simbólico. A posición que manteño (e que non vou argumentar eiquí⁶) é contaria á de Rudolph Arnheim, poño por caso, pois manteño que o mundo non se nos presenta directamente; que no proceso de virarmos humanos aprendemos a recoñece-la existencia de obxectos, persoas e acontecementos que atopamos, e a determiná-las estratexias por medio das que articulamos, interpretamos e asignamos significado a eses obxectos, persoas e acontecementos.

O significado comunicativo, que implica o recoñecemento de orde e estrutura, é, segundo creo, similar prás palabras e mailas iconas. Aínda que se constrúe a partir de correspondencias físicas e biolóxicas entre modos simbólicos, é un “meta”-recoñecemento, unha cognición aplicable a tódolos modos en calidade de operacións mentais, máis do que xuízos de correspondencia física ou biolóxica. Estou a suxerir que os recoñecementos dos que falo eiquí son aplicables a modos matemáticos, musicais, lóxicos, verbais e pictóricos e que as convencións correspondentes ó significado comunicativo (metáfora, ritmo, rima, similaridade, repetición, analogía e similares) tamén se poden atopar en tódolos modos.

Non só tendemos a crer que as máis das iconas representan o mundo con grande aproximación (sonlle similares), senón que as palabras na nosa cultura teñen definicións de lexicón que limitan as atribucións que podemos facer “razoablemente”, pero as iconas non.

Os pais e mailos mestres de primaria socializan os nosos nenos na crenza de que as representacións pictóricas teñen poucas regras tanto pró xuízo cualitativo coma prá interpretación do significado. É raro o pai que vendo a un seu fillo tirar dez penaltis e non meter ningún lle diga: “Moi ben, Xanciño. Falo de marabilla.” Con todo, o mesmo pai, se Xanciño lle presenta un cacho de papel de 8 x10 centímetros cheo de distintas formas coreadas, ha dicir: “Ai, ó! Éche ben bonito! E que é? Un elefante? Precioso!” Xanciño pode retrucar orgulloso: “Non. Non é un elefante. É unha pintura da nai e mais eu xogando ó fútbol. Estou meténdolle un penalty.” “Ah!”, di o pai orgulloso, “Está ben. Magnífico, Xanciño. Dille á nai que o colgue na parede.”

A do párrafo anterior non só sería unha desas conversas raras nada inusuais entre pais e fillos. Tampouco son inusuais entre poetas e pintores. Tamén eles recoñecen a distinción entre as dúas estratexias para a interpretación do significado e decote pónense dunha das partes nunha disputa prescriptiva, pendíndolle ó seu público que empregue unha estratexia ou a outra. Aínda que Paul Valéry dificilmente puidese se-lo típico defensor do pai orgulloso dun debuxo de neno ou dunha tanda de penaltis nun partido de fútbol, citar Picasso expondo un argumento de Valéry pode axudar a esclarece-lo que quero indicar no tocante á similaridade de palabras e representacións pictóricas en termos de significado comunicativo na distinción que estou a propor:

Valéry adoitaba dicir, “Escribo a metade do poema. O lector escribe a outra metade.” Quizais para el podía estar ben, pero eu non quero que haxa tres mil ou catro mil posibilidades de interpreta-los meus lenzos. *Quero que só haxa unha* e que nesa oportunidade única se dea en certa medida a oportunidade de recoñece-la natureza, mesmo a natureza distorsionada que é, ó cabo, unha caste de loita entre a miña vida interior e o mundo externo segundo existe para a máis da xente....

De non ser así, un cadro sería só un saco vello para calquera que o acade e queira *sacar del o que el propio mete alí*. Quero que os meus cadros sexan capaces de se defender eles propios, de resisti-lo invasor, como se tivesen gumes de navalla en tódalas superficies e daquela ninguén os puidese tocar sen se corta-las mans. Un cadro non é unha cesta da praza nin bolso de muller cheo de peites, pinzas, barras de labios, cartas de amor vellias e chaves de garaxe. [*New York Times*, 9 de Abril de 1973].

Advirtase que na cita de Picasso pode substituírse a palabra cadro por poema, novela, sinfonía, danza ou calquera outra forma simbólica. Segundo Picasso, ningunha implicación artística debería convertirse nun saco que estea a dispor de calquera para que “tire del o que mete el mesmo”.

Sexa como for, no nivel atributivo-significativo, o oínte pode ser quen de face-lo que Valéry esperaba: escribi-la metade, tres cuartas partes, sete oitavos ou calquera proporción de calquera obra. Podería, se non restrinximo-la atribución por persoalidade e cultura, meter calquera cousa nunha obra e extraer alegremente calquera cousa dela. Por outra banda, no nivel comunicativo, o lector (máis unha vez con certas constriccións no que atinxe á forma, contido e cousas parecidas) non escribe parte ningunha do poema, non máis do que o observador pinta o cadro ou fai o filme. O lector (observador ou espectador), se pode participar nun acontecemento comunicativo, recoñece a estrutura da obra, asume a intención de

⁶ Véxase o capítulo 4 do meu libro *Studying Visual Communication*.

significar que ten o creador, e procede a face-lo traballo extremadamente complexo de facer inferencias a partir das implicacións que pode recoñecer.

Que é, logo, o que non poden face-las iconas que as palabras si poden facer? As palabras non só poden empregarse en negacións, algúns lingüistas (poño por caso Sapir 1921), especularon con que unha das funcións cruciais da lingua é a capacidade das palabras para tratar co que *non* é dicindo. As iconas (ou “representacións pictóricas”), segundo vou manter, non poden tratar do que non é (quere dicir, as iconas non poden representar, retratar, simbolizar, dicir, significar ou indicar cousas equivalentes ás que tratan os enunciados verbais do tipo “Isto non é ...” ou “Non é o caso...”).

Nun nivel trivial, podemos construír símbolos pictóricos ou signos con significados negativos que parecen lingua, como fan algunhas partes das pinturas murais exipcias ou outras formas xeroglíficas. As “linguas” de signos de tráfico e da publicidade teñen uso amplo entre falantes de distintos grupos lingüísticos. Unha barra vermella sobre calquera signo indica “prohibido” ou “non faga”, daquela unha barra sobre a imaxe dun coche significa “coches non”, etc. Usos desa caste en láminas, signos de tráfico e mesmo en etiquetas non son usos pictóricos, senón máis ben usos lingüísticos de formas visuais que viran elementos sógnicos nunha lingua especial. Difíren do que Gombrich (1961) chama esquema de pintar (“*schema for picturing*”). Nese senso, estamos a falar da forma de *facer iconas* (ou *facer pinturas: ways of picturing*), de xeitos de estrutura-lo universo por medio de formas simbólicas visuais. No senso primeiro, trivial, estamos a falar de iconas específicas ou de formas visuais ás que asignamos algunha función ou significado léxico particular. A barra vira signo de estímulo co que se pode facer que paxaros, cans e outros animais, secomasí o home, respondan por condicionamento.

En certo senso, todo enunciado positivo ou existencial comporta o enunciado de que non hai outro coma el. O enunciado “isto é unha vaca” ou “son un home” comporta o entendemento convencional de que “isto non é algo que sexa distinto dunha vaca ou dun home” ou, máis exactamente, isto non é unha “nonvaca” ou “non un nonhome”. Entón, tamén unha icona dunha vaca ou dun home comporta o coñecemento ou entendemento (cando menos nesta cultura) de que non é unha icona doutra cousa. Máis unha vez, coido que este aspecto da negación pictórica é trivial.

Sexa como for, no nivel do valor, o que se representa icónicamente avalíase decote precisamente polo que nega no *deixar fóra* (por iso na arte moderna é posible non ser representativo, quer por ser non obxectivo ou por ser expresionista abstracto). Na música, sospeito que certas notas son de esperar en certos códigos. En períodos máis temperáns, pintar imaxes vulgares era obxecto de rexeitamento, e era nese senso negación doutras convencións e doutras regras prescriptivas. Podemos logo, por medio das nosas regras para representar icónicamente (“*our rules of picturing*”), aceptar a xeito de negacións a ausencia de conceptos sociais da caste de representación, ilustración, sentimento, imitación, ideación, vulgaridade, nobreza, dinamismo e semellantes⁷.

Metín en danza o nivel do valor non porque quixera facer puntualización avaliadora ningunha, senón para facer unha puntualización verbo dos “meta”-niveis de interpretación. Cando facemos xuízos verbo do que o autor dunha icona si que non fixo, e sobre o que si fixo, facemos un xuízo baseado nos coñecementos que teñamos das eleccións que tiña o autor, tanto en calidade de individuo psicolóxico como en calidade de membro dunha sociedade que actúa. Sexa como for, non facemos esa caste de xuízos baseándonos unicamente no que está na propia icona. Por exemplo, ó ollar *A balsa da Medusa*, “sabemos” que Géricault non puido pintar: “*Non* estou en casa sentado na miña cadeira máis cómoda”. Deu pintado o que deu pintado e espera de nós que recoñezamos iso, mais todo o outro non acontece n’*A balsa da Medusa*. O autor dunha icona non pode especificar, de tódalas cousas que a súa icona *non* amosa, o que el quere dicir que non é o caso. Non hai medios pictóricos polos que un pintor dea indicado que unha cor, unha forma ou un obxecto non sexan unha cousa ou non sexan esa ou esoutra cousa. Tódalas representacións pictóricas poden amosa-lo que é (na superficie pictórica).

É por esa razón pola que parece razoable argumentar que os criterios de Verdade e Falsidade non se poden aplicar ás iconas e que, alén diso, non se pode dicir das representacións pictóricas que “formulen” proposicións. Das declaracións verbais dicimos que “non son verdade” ou son “falsas”, ou mesmo que “están cheas de parvadas”. Nembargante, é raro que falemos así das representacións pictóricas, se é que algunha vez falamos así delas. É raro que falemos así das pinturas. É un feito etnográfico.

Imos logo examinar primeiro o que si dicimos das representacións pictóricas nun continuum de correspondencias con algo chamado “realidade”. Nun cabo deste continuum, temo-la noción de filme/imaxe de televisión, de suposta correspondencia coa realidade, en cor, con movemento e son. No outro cabo temo-la pintura do expresionista abstracto ou quizais mesmo a do artista conceptual que só usa palabras e non acaba de facer cadro ningún. Entremedias, temos cadros (ou iconas, “*paintings*”) de grande variedade de estilo e convencións, como é o caso das caricaturas, das historias en cadriños ou tiras cómicas, ou da caste de abstraccións producidas por Picasso ou Bracque que implican certa

⁷ Para unha interesante exposición crítica desta cuestión, véxase Gombrich (1963^a).

correspondencia co mundo “real”, mais retratan a tal correspondencia de maneiras non representativas, ou de maneiras menos representativas cás fotografías ou filmes.

Imos examinar tamén como é que a xente fala sobre as representacións pictóricas de factura manual, por oposición ás mecánicas. Nun cabo do continuum están as representacións pictóricas manufacturadas (o espectro non representativo, abstracto). Un observador non versado nas convencións da abstracción podería dicir que tal caste de pinturas son “parvas”, “non teñen sentido ningún”, “non se dan entendido”, e cousas parecidas. O noso observador carente de sofisticación case nunca dirá que Picasso é falso ou que Philip Guston (durante o período de expresionismo abstracto) é falso. As representacións pictóricas manufacturadas, segundo “sabe” o observador, suponse que dalgún xeito corresponden a algún concepto sobre a realidade que está na mente do observador. Se as pinturas non corresponden ou non se xulgan abondo similares a esta “realidade”, pénsase que o autor de pinturas é inepto, un neno ó que hai que mimar, un artista “moderno” ó que non cómpre prestarlle atención, ou algunha outra forma de incompetente ou desviante. Con todo, é raro que se teña a tal persoa por mentireira. É raro que se entenda que está a tentar mentir deliberadamente ó observador. A diferenza das palabras, podería pensarse que as iconas (ou representacións pictóricas) amosan as cousas como son, mais das iconas (ou representacións pictóricas) raramente se pensa que nos contan mentiras do mesmo xeito que o fan as palabras.

O tópico di que as iconas non poden mentir e este é, mesmo na altura de hoxe, un enunciado amplamente aceptable, aínda que haxa contraexemplos equívocos que levan a toda caste de respostas iradas das que vou tratar máis adiante.

No caso de Pollock, o observador carente de sofisticación fai xuízos tanto de desviación coma de incompetencia, dicindo decote: “Está tolo!” e “Home, nin unha cara dá pintado!”

Nas iconas mecánicas (fotografía e filme) adoitamos presupor un produtor de representacións icónicas libre de valores. Ese produtor (a máquina) non conta nin a verdade nin falsidade ningunha pero, máis unha vez, conta as cousas “tal como son”. Confíase en que a máquina produce unha imaxe que corresponde a esa porción do mundo cara ó que se apunta. Que é o que acontece cando se ve a fotografía dun rostro familiar e non se dá identificado a persoa que aparece na fotografía? Contrariamente ó xeito que un tería de actuar se fose un retrato feito pola man dalgún pintor ou debuxante, non dubida un nin da capacidade para identifica-lo rostro nin da honestidade do autor da foto que dixo que a tal era unha fotografía de alguén que coñecemos. Cúlpase á “realidade”, “o fotógrafo”, ou á máquina e mailo proceso. No primeiro caso (digamos que é a fotografía dun cónxuxe) pode un dicir: “Non parece ela, tal e como está agora,” ou “Dende ese ángulo, e con esa luz, non parece ela.” Se un culpa ó autor da foto, pode asignar algunhas das mesmas razóns á súa falta: “Deberías facer algo mellor ca tirar unha foto de Xan dende ese ángulo.” O comentario: “o tempo de exposición foi tan baixo que case non se dá visto nada” é outro xeito de culpar ó que fixo a fotografía cando non se dá o recoñecemento instantáneo da figura humana. No último caso, cando falla o proceso, poden obterse comentarios que van dende “Qué lle podes pedir a unha máquina!” a “Tes que botar tanto tempo preparando o aparello que non hai ocasión de pensar na persoa á que lle estás a tira-la foto.” Nalgúns estudos sobre filmes domésticos e exhibición, e noutros dedicados a álbumes fotográficos familiares e comentarios verbo deles, Chalfen (1975), achou que nos máis dos casos, as avaliacións negativas botábanlle a culpa a aspectos mecánicos da elaboración da imaxe, máis do que a erros humanos. Se a fotografía estaba sobrexposta ou infraexposta, culpábase á “merda do indicador do tempo de exposición”, e se as cabezas ou calquera outra parte importante dos corpos aparecían cortadas falábase da “merda do visor”, ou botábaselle á culpa ás “cámaras piollentas”.

Todo o devandito fúndase, abofé, na presunción da intención de retratar e pintar (ou “representar iconicamente”; “*depict*”) unha escena que se corresponda a aquilo cara ó que estaba apuntada a cámara. De asumirmos outra intención, podemos escolle-la intención de producir “arte”, ou dunha tentativa de liberade de producir algo que nos vai enganar. Xa expuxen, nos comentarios dedicados a Grice, a posibilidade de que a arte e os garabatos se teñan por equivalentes en relación a certos conceptos de significado. Ora ben, qué dicir da intención ou dos trucos para nos enganar? Qué dicir da intención de amosa-las cousas como non son? E da tentativa de nos facer crer que son así?

De preguntarmos que é o que é unha fotografía falsa, case todos non han dicir: “Refírese a unha montaxe (“*a fake*”)?” Unha fotografía que non se corresponde (segundo o criterio aceptado) coa realidade non é mentira ningunha, pois tácitamente “sabemos” que o medio non ten procedementos rexidos pola convención para dicir mentiras. A única maneira en que se pode entender que unha fotografía non se corresponde coa realidade é cando lle cambiamos algo ás agachadas, de maneira secreta e, daquela, tramposa. Se sobrepomos a icona dun senador honesto que xura que non coñece a un gangster coa foto da escena dun gangster a ceiar con seus cómplices, non dicimos mentira ningunha, pero facemos unha montaxe (“*a fake*”). As atribucións que un poida facer a partir de tal fotografía serían empíricamente falsas, pero a icona correspondería, a tódolos efectos, co que se podería ver se o senador estivese alá. Se pinto a icona dunha muller (a Señora A) e lla amoso a un observador facéndoa pasar pola foto doutra (a Señora B), non é a icona a que minte, senón o que presente a icona.

Un filme dun neno con pelo verde tampouco sen ten por mentira ningunha, e dificilmente se ten por falso (ou “imaxe falsa”, “fake”); nos máis dos casos admírase a xeito de manipulación hábil. Cabe dentro do reino da fantasía, máis do que na falsidade, pero non se xulga por criterios de verdade ou falsidade. Nun senso moi fondo, estou a suxerir que o mundo real fica simbólicamente intacto. En caso de que se elaboren verbalmente menxases non correspondentes sobre o mundo, hai logo “imaxes falsas” (“fakes”) ou “trucos”. O mundo verdadeiro é, nun senso que a manipulación simbólica suplanta. Se cumprir, case cambiaríamolo noso concepto do “real” ou “verdadeiro” para harmonizalo coas nosas imaxes ou mitos, pero dificilmente deixaremos que un conflito entre un símbolo pictórico e maila “realidade” chegue tan lonxe.

De nos defrontar co conflito entre o que unha icona amosa e o que sabemos (que iso que a imaxe amosa non pode se-lo caso), non berramos: “Mentira!”, senón que dicimos con firmeza: “Non pode ser así”. O caso das chamadas “figuras imposibles” de Penrose e doutros ofrécennos un paradigma case perfecto para ver como é que tratamo-la iconas non correspondentes (figura 7-1). Son, con efecto, “imposibles”. Gregory (1970) levou aínda máis lonxe a cuestión, complicouna máis. Cáse tódolas figuras imposibles son debuxos. Gregory deunos unha fotografía que pretende se-la figura da ilustración 7-1. Cando se lle amosou esa fotografía a un grupo de estudantes universitarios que escoitaran unha conferencia verbo da percepción, obtivéronse dúas respostas: unha era a de ira e a outra era a dunha petición feliz de explicacións sobre “como é que se fixo esa foto trucada”.

A resposta irada é a común; non se trata da ira de alguén a quen se lle mentiu, senón da ira de alguén a quen se lle meteu un calote. É una ira que chamo “ira do medio” (“*media rage*”). Acontece con frecuencia cada vez máis grande na medida en que artistas que se desenvolven en todo tipo de actividades simbólicas (pintura, cinematografía, televisión, escritura novelística e escritura de reportaxes) tentan cada vez máis explora-las distincións entre o mundo verdadeiro e o seu mundo simbólico. No filme *Wilhelm Reich: Misterios do organismo*, Dusan Makaveiev, o mestre iugoslavo, usou filmes documentais vellos, documentais actuais e tamén recreacións vellas e actuais de acontecementos públicos e privados. Meteu fotografías de Stalin e fotografías de actores a facer de Stalin mesturadas e, daquela xustapostas con imaxes actuais e documentais de maneira tal que é case imposible dicir cal é cal. Moitos membros do público, nomeadamente nos países socialistas nos que tal caste de experimentación é relativamente nova, puxéronse un tanto irados.

En Estados Unidos de América, en filmes da caste de *Medium Cool*, a resposta do público non é que o filme sexa, ou conte, unha mentira, nin que o filme sexa falso. A resposta de moita xente é que as imaxes que aparecen na pantalla son imposibles. O que ven non pode ser. O sentimento de que “non pode ser” é tan forte que moita xente pasa sen pensalo do “non pode ser” ó “non debería ser”. Daí vén, no meu ver, a ira. Tiven ocasión de ver respotas de mesma caste á obra de Escher. Se un non dá tirado pracer da manipulación e maila creación dunha estrutura que non pode ser, un tende á non aceptación do medio, ou do xénero, como se fosen ilexítimos, e daquela pode irarse⁸.

As iconas, segundo as entendemos nesta cultura, pintan, ou figuran (“*depict, or picture*”) o que é. Son, nun modo visual, cousa semellante ó verbo “ser” no seu senso existencial, non verídico. As pinturas, con todo, non poden pintar condicionais, contrafactuais, negacións, nin tempos verbais de pasado e futuro. Tampouco dan feito transformacións a pasiva, non fan preguntas, nin fan moitas cousas para as que se configurou a lingua. As iconas pintan o presente mesmo cando pintan fantasías coma as raíñas das fadas, mitos, unicornios e deuses. Cando unha icona representa (ou “cando unha pintura ten pintado”: “*when a picture depicts*”) o planeta Venus, o contexto correspondente (día ou noite), pode axudarnos a lle chamar “estrela matutina” ou “estrela vespertina”, pero o problema clásico do significado referencial das estrelas matutinas non entra en liza cando tratamos de iconas. Malia todo, é posible que queiramos preguntar como é que o contexto da icona afecta á nosa denominación da estrela en particular. Isto é: en qué medida ten que estar escuro ou azul o ceo para que a estrela sexa “matutina” ou “vespertina”?

Á vista de que as iconas non teñen a capacidade formal de expresar proposicións negativas, séguese que as iconas non se poden considerar significativas nunha dimensión de verdade e falsidade. Se as iconas non poden pinta-la proposición de que algo non é así, ou non é o caso, sería dificilmente razoable suxerir que as iconas se conciben (ou proxectan) para representar pictóricamente só aquelas cousas que son o caso.

Qué e logo o que representan pictóricamente as iconas? Parece que todo o que podemos dicir é que o que pintan é. Pintan acontecementos dos que son as únicas probas de existencia. As iconas (en por si e de seu) non son proposicións que fagan aseveracións falsas ou verdadeiras, ás que poidamos aplicar táboas de verdade, ou que poidamos parafrasear no mesmo medio. Cómpre lembrar que as iconas non son representacións da realidade nin obxecto en correspondencia coa realidade. Trátase, máis ben, de que constitúen unha “realidade” de seu.

⁸ Véxase Chudovsky (1963), que indica unha resposta similar: a ira de adultos perante os versos fantásticos dos nenos.

Ora ben, se as iconas non son proposicións, nin sequera representacións, e se as iconas non se poden tratar atendendo ás dimensións de Verdade e Falsidade, como é que as temos que tratar logo? Cal é a “lóxica” por medio da cal se interpreta o significado das pinturas? Deixando de banda as estratexias atributivas, a partir das cales, segundo xa vimos, pode outorgarse calquera significado, como é que entendemo-la lóxica pola que se fan implicacións e se infire? Ó desbota-la propiedade proposicional das iconas, teño a impresión de que desboto a posibilidade de gramática ou sintaxe segundo a coñecemos na lingua.

As táboas de verdade só se poden elaborar para oracións. Qué son as oracións nas representacións pictóricas? A sintaxe lóxica require conectivos precisamente definidos da caste de “e”, “ou...ou”, “se..., entón”. Hai algo parecido no caso das iconas? Estou a suxerir que a diferenza básica entre as palabras e iconas está no feito de que o uso que facemos da fala fúndase na convención que require unha sintaxe claramente definida que nos permita articular proposicións verbo de verdade ou falsidade, mentres-lo uso que facemos das iconas, por outra banda, fúndase en convencións que, aínda que sexan de natureza lingüística, non teñen sintaxe claramente definida, nin capacidade de articular proposicións -e, daquela, non teñen capacidade de pintar ou representarlle icónicamente negacións, nin capacidade de facer “meta”-enunciados verbo de enunciados dun nivel inferior do sistema de iconas. Non hai pintura que se poida comentar ela propia. Non hai icona ou representación pictórica ningunha que dea pintado “Esta icona non é tal” ou “Esta icona non é verdade”.

Antes de continuar, teño que facer unha digresión, ou cando menos parar un intre, para examinalo argumento de que aínda que algunhas iconas non poden manter relación coa negación si que poden ter relación cunha cousa chamada verdade. Permítaseme mencionar brevemente algúns dos argumentos que me levaron a te-la impresión de que a cuestión é de certo unha digresión, aínda que se lle prestase noita atención ó asunto (Price 1949; Urban 1939; Reid 1964; Casey, 1970).

A teoría de que hai verdade nas iconas fúndase decote no argumento da correspondencia, e a correspondencia significa decote similaridade ou corrección, ou ambas a dúas cousas. A noción de similaridade fúndase en grande medida na distinción icónico-dixital que se fai entre iconas (expresión icónica) e fala (expresión de fundamento binario ou dixital). Mesmo os lingüistas, en anos recentes, abandonaron a certeza no tocante á arbitrariedade dos símbolos lingüísticos (Friedrich, 1974). Os semióticos, historiadores da arte, antropólogos e psicólogos tamén comezaron a se decatarse de que unha teoría da “copia” para o caso das iconas é simplista, inductora ó erro e probablemente mal orientada de principio. Unha ollada a unha pintura chinesa ou outra ollada á figura 7-1 faría parecer obvia a debilidade da teoría da “copia” ou “similaridade”. Non se dará coa verdade nesa dirección.

En segundo lugar, a similaridade non é, e non pode ser, necesaria para correspondencia. Un código convencional (o Morse) pode facer que puntos e liñas se correspondan coas letras do alfabeto, aínda que o grao de similaridade coas letras sexa moi pequeno e o grao de similaridade co son da fala sexa case negligible. En terceiro lugar, a similaridade é un criterio de correspondencia case imposible. A similaridade, ou verosimilitude, require que emparellemos (ou harmonicemos) unha cousa (a icona, ou representación pictórica) con outra. En qué medida se parece un misto a outro misto? Está claro que só unha convención de representación icónica ou pictórica nos pode dicir se a icona (ou representación pictórica) é similar a algunha cousa da realidade.

Se escollemos de criterio de correspondencia a corrección, caemos nunha serie de problemas que fan confusa a cuestión, en troques de aclarala. Vemos que decote o que se entende por corrección é corrección científica, ou precisión. Na fala, adoitamos referirnos á precisión coloquialmente co termo de “verdade científica”. A ciencia implica un grande status e é a aproximación máis grande que temos a un método para determinar algo que chamamos verdade empírica. Sen embargo, no que atinxe ó correcto, temos unha medida, un patrón. Temos que ter algo co que medir. A “realidade” é vaga de máis. Comparamos co padrón dos nosos ollos (co que vemos) ou coas nosas capacidades cognitivas (co que sabemos)? En calquera dos casos, volvemos defrontarnos eiquí coas convencións, regras e esquemas. Se deixamos atrás ese problema, volvemos atoparnos co problema das iconas non representativas e coa cuestión de a qué poidan corresponder. A verdade, no que atinxe ás iconas, é unha digresión.

As representacións pictóricas e a fala son diferentes precisamente porque as iconas non son lingua no senso verbal. Mentres que as palabras significan, primeira ou fundamentalmente, debido ó lexicón e a sintaxe, as iconas non teñen lexicón nin sintaxe no senso formal da gramática. Con todo, suxiro que podemos interpretar significado partindo das iconas. Sexa como for, está claro que se as iconas non teñen gramática no senso lingüístico estricto, teñen algo parecido: teñen forma, estrutura, convención e regras. Está claro que aínda que unha teoría da correspondencia non sexa suficiente para tratar da verdade nas iconas, as iconas deben, en todo caso, corresponderse con algo. Mesmo a icona máis “non representativa” ou “a-representativa” ten que se referir a algunha cousa, ou non tería sentido ningún. Aínda que as estratexias atributivas sexan as que conveñan para os que gozan de menos habilidade, non hai autor de iconas ó que lle guste pensar que a súa icona (ou pintura: “*picture*”) é pura arroutada.

Suxerín antes que as estratexias que empregamos para interpreta-lo significado das iconas (quere dicir, como é que significan as iconas) son en grande medida responsables do que significan. Suxerín que se usamos estratexias atributivas, as iconas poden significar case calquera cousa. Os límites da nosa interpretación á hora de atribuír significado dependen nomeadamente das historias psicolóxica, social e cultural de cada individuo. Estas historias interactúan coas limitacións socioculturais que lle pomos ó que se podería interpretar das pinturas en contextos específicos.

Se, por outra banda, usamos estratexias comunicativas, pode desenvolverse un conxunto particular de significados para as iconas, secomasí pra aquelas cousas que decote definimos co nome de “arte”. En xeral, o que implicamos e inferimos por medio das iconas son, en primeiro lugar, actos de conciencia da existencia de obxectos, persoas e acontecementos particulares que se ordenan, clasifican (segundo padróns), secuencian e estruturan de xeito tal que impliquen significado por mor do uso de convencións, códigos, esquemas e estruturas específicas. En segundo lugar, atendendo ó que Larry Gross (1973) chamou *comunicación de competencia*, as iconas (máis do que a fala, e quizais coma algúns modos especiais de códigos da caste da poesía, a sonata e o conto) comunican a competencia e a habilidade coa que se manipularan as súas estruturas atendendo a certa variedade de regras, convencións e contextos.

Esquematzara brevemente por que é que penso que a noción de contraste co mundo verdadeiro é insuficiente para explicar como é que significan as iconas. Arestora é o momento de dicir que non creo que as iconas se comparen (ou harmonicen) coa realidade de xeito ningún. A correspondencia, se é que ten algún senso en calidade de concepto, non é correspondencia coa “realidade”, senón correspondencia coas convencións, regras, formas e estruturas de estrutura-lo mundo arredor nosa. O que usamos a xeito de padrón medidor para establece-la tal correspondencia é o noso coñecemento de *cómo é que a xente fai iconas* –estructuras pictóricas-, como é que as fixeron no pasado, como é que as fan arestora, e como é que se farán atendendo a algúns fins en varios contextos determinados. Non usamos a xeito de padrón medidor de correspondencia *a maneira en que está feito o mundo*.

As nosas nocións de correspondencia, similaridade e corrección no significado de iconas pónense en evidencia máis nos enunciados da caste de “Iso si que é un filme!”, “Iso non é mural ningún!” e “Eu nin lle chamaría cadro!”, máis do que en declaracións da caste de “Iso non é verdade,” “É unha pintura falsa,” ou “Esa pintura significa que non é sobre un solpor”. O que queremos dicir cando pronunciamo-la oración “Iso non é filme ningún!” é que o acontecemento simbólico articulado que temos perante nosa non se corresponde co noso coñecemento convencional da maneira en que os signos fílmicos se manipulan na nosa sociedade. Con efecto, as iconas son o modo que mellor comunica un diálogo co mundo “verdadeiro” que Picasso chamou “unha proposición ó observador en forma de pintura tradicional violada”. Decía a continuación: “Quero darlle ó meu traballo unha forma que teña algunha conexión co mundo visible, aínda que só sexa para lla facer guerra a ese mundo” (*New York Times*, 9 de Abril de 1973). Ese diálogo en forma de pintura tradicional violada é similar ó que algúns pintores quixeron dicir cando declararon que a pintura trata da pintura (ou “que a pintura é sobre pintura”) e ó que quixo dicir Malraux cando declarou que os pintores non copian da natureza; os pintores copian doutros pintores. As iconas, nese senso, representan icónicamente as convencións pictóricas, as formas estruturadas e cousas semellantes. As iconas son unha maneira de estrutura-lo mundo que temos arredor nosa. Non son pintura del.

Aínda que as iconas non teñan gramática pola que se poida estruturar como é que é o mundo, está claro que non carecen de formas, xéneros, estilos, convencións, regras e sistemas de uso. O concepto de “lingua (ou *linguaxe*) das representacións pictóricas”, a “gramática da arte”, a “sintaxe do cinema”, deben entenderse a xeito de metáfora, no mellor dos casos. Noutro artigo⁹, expuxen os problemas de describir unha gramática cinematográfica e amosei como é que certos conceptos que teñen senso na fala ou no uso verbal sinxelamente non se usan nas imaxes cinéticas. As nocións de “gramaticalidade”, “falante nativo”, “paráfrase” e transformación gramatical ou sintáctica, aínda que sexan poderosas dabondo para que se lles force a aplicación en relación con case todo uso simbólico, teñen de certo moi pouco poder explicativo cando se aplican ás iconas. Das iconas (ou representacións pictóricas) sempre podemos dicir que a gramaticalidade se refire a aquel conxunto de regras que lle permiten mesmo a un observador carente de sofisticación “coñecer” que un debuxo é inaceptable porque a perspectiva “non é correcta”. Podemos extende-lo concepto de gramática para dicir que o recoñecemento de “figuras imposibles” require o coñecemento da gramática da representación visual propia dun falante nativo. Abofé que, en certa medida, a capacidade para interpreta-la perspectiva é necesaria para inferir significado dun debuxo en perspectiva, pero a min paréceme unha distorsión, ou cando menos non moi útil, referirse a convencións da caste da perspectiva dicindo que son a lingua ou gramática das iconas.

Paréceme máis ben que as iconas funcionan tanto dentro do marco do coñecemento lingüístico que temos dentro nosa coma fóra do marco da lingua *en si*. Isto é, o modo icónico (que abranxe dos debuxos

⁹ Véxase, Worth (1991), cap. 1. Cf. Sol Worth, *Studying Visual Communication*, op. cit.

ós filmes) non ten conxunto rigoroso de regras ningún que permita empregar lexicón, gramática nin capacidade para construír paráfrases; tampouco ten capacidade para facer traducións dentro dos seus propios recursos formais. En todo caso, nós, os observadores, si que temos *faculté de langage* en xeral, a respecto dos materiais simbólicos todos, de xeito tal que ó ver filmes, poño por caso, nos que secuencia e tempo viran parámetros que se manipulan, podemos botar man de regras lingüísticas para a implicación e a inferencia. Noutra investigación (Worth e Adair, 1972), amosei que os que teñen por lingua de berce o Navajo adoitarán usar decote regras sintáticas do Navajo a xeito de xustificación para a estruturación dos filmes que eles propios fotografaron e editaron.

Metz (1970) amosou de xeito abondo convincente que a aceptabilidade do contido fílmico depende, case sempre, da observancia das convencións fílmicas máis do que da observancia da “realidade”. Poño por caso que as dependentas se presentan nos filmes de certa maneira. Todos “sabemos” que as verdadeiras dependentas non teñen ese aspecto nin actúan desa maneira. De aparecer unha verdadeira dependente nun filme, poderíamos recoñecer-la correspondencia coa vida, pero a rexeitaríamos porque non se corresponde co filme. O que chamamos “ser verdadeiro coma a vida” ten que ser un estereotipo para que poida recoñecerse e entón, en calidade de arte, é o que menos se avalía, non se lle dá estima nese aspecto.

O que comunican as iconas é a maneira en que os autores de iconas estruturan o seu diálogo co mundo. O que significan as iconas, cando usamos unha estratexia comunicativa de interpretación, é como é que deberíamos xunta-las pezas. Primeiro, como na figura 5-2 (do texto “Estratexias simbólicas”), recoñecemos certos obxectos, persoas ou acontecementos nos filmes. Pode ser unha “árbore” ou un “home”. Na icona pode ser un obxecto representativo, unha cor, unha forma ou unha xustaposición de elementos. Poderíamos parar eiquí, como decote fai moita xente. Eles comezan por atribuír e meter dentro da icona. Sen embargo, hai quen é capaz de ir máis alá, tanto no proceso articulatorio coma no interpretativo. Recoñecen e poden articular estrutura, asumen a manipulación intencionada (con propósitos determinados) e, daquela, o comportamento social, e tratan a manipulación a xeito de conxunto de instrucións por medio das cales se pode inferir-lo significado.

Cando a xente fala, os participantes na conversa poden ter o papel de falantes e de oíntes. Na elaboración de iconas, igual ca na lectura de novelas, o “diálogo”, “debate” ou “discusión” non existe. O que apreciamos son as manipulacións que o autor de representacións icónicas ou o escritor levan a efecto nos materiais e a nosa capacidade para recoñecer e comprender-las conexións, regras, estilos e usos dentro dese diálogo particular co mundo que se levou a efecto e que nós podemos compartir.

Para resumir, logo, tentei, neste artigo, comezar unha exploración no tocante a qué e cómo significan as iconas: de seu, en canto modos particulares de acontecemento simbólico e en comparanza cos modos verbais. Describín un método para discutir-lo que significan os acontecementos simbólicos por medio do uso tanto da estratexia comunicativa coma da interactiva para a interpretación do significado. No compara-la fala e mailas iconas, mantiven que no nivel comunicativo, as diferencias máis grandes están no feito de que as iconas estipulan a articulación de acontecementos existenciais máis do que verídicos, e daquela as iconas non poden estipular proposicións ou enunciados propositivos; as iconas non teñen a capacidade formal de representar pictóricamente acontecementos negativos e, entón, a dimensión de verdade ou falsidade é unha dimensión perfectamente inútil á hora de pensar nas iconas ou sobre elas. Argumentei logo que os significados implicados e inferidos das iconas non se poden establecer segundo un continuum que vaia do verdadeiro ó falso, senón máis ben nun continuum que vaia do “existe” ó “non-existe-ou-non-pode-existir”.

Argumentei logo que, se a maneira en que significan as iconas se concibe ou pensa tanto de maneira interactiva coma comunicativa, a estratexia interactiva fai posible que toda icona signifique algunha cousa, mentres que o significado comunicativo se constituiu primariamente por certa interpretación da competencia na presentación do diálogo entre o acontecemento icónico e maila “realidade” no tocante ó propio acto de estrutura-la realidade.

No meu ver, ningunha das devanditas estratexias de interpretación icónica (ou pictórica) está nin pode estar en relación formal coa verdade ou falsidade. Por outra banda, a fala e mailo comportamento verbal non sempre están en relación coa verdade e maila falsidade, mais están formal e socialmente concibidos para manter esa relación.

A semiótica das iconas, logo, ten que comezar a describi-las estruturas por medio das que a comunicación visual, cos seus moitos códigos e modos, presenta o seu diálogo único co mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Boas, Franz. *Primitive Art*. Nova York, Dover, 1955.

- Casey, Edward S. "Truth in art". *Man and World*, 1970, 3(4).
- Chalfen, Richard. "Cinema naivete: a study of home videomaking as visual communication". *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1975, 2: 87-103.
- Chudovsky, Kornei. *From two to five*. Trans and ed. Miriam Morton. Berkeley, University of California Press, 1963.
- Friedrich, Paul "The lexical symbol and its non-arbitrariness", *Festschrift in honor of Carl F. Voegelin*, ed. O Werner, 1974.
- Gombrich, E. H. *Art and illusion*. New York, Pantheon, 1961.
- Gregory, R. L.. *The intelligent eye*. New York, McGraw-Hill, 1970.
- Grice, H. P. "Meaning", *The Philosophical Review*, 1957, 66: 3. (1957)
- Gross, L. "Art as the communication of competence". *Social Science Information*, 1973, 12: 115-141. Kris (1972)
- Metz, C. *Images et pedagogie*. Communications, 1970, 15: 162-168.
- Morris, C. *Signs, language and behavior*. Nova York, Prentice Hall, 1946.
- Panofsky, E. . "On intentions" en *Problems in aesthetics*, ed. Morris Weitz. Nova York, Macmillan, 1959.
- Price, Kingsley B. "Is there artistic truth?", *Journal of Philosophy*, 1949, 46: 285-291.
- Reid, Louis A. Art, truth, and reality. *British Journal of Aesthetics*, 1964, 4: 323-31.
- Sapir, E. *Language*. Nova York, Harcourt, Brace and World, 1921.
- Urban, W. M. *Language and Reality: The Philosophy of Language and the Principle of Symbolism*. Londres, George Allen and Unwin, 1939.
- Worth, Sol e John Adair. *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington, Indiana University Press, 1972.
- Worth, Sol e Larry Gross. "Symbolic strategies", *Journal of Communication*, 1974, 24, pp. 27-39.